دراسات أدبية
دراسات أدبية
دراسات أدبية

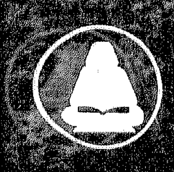
دراسات أدبية

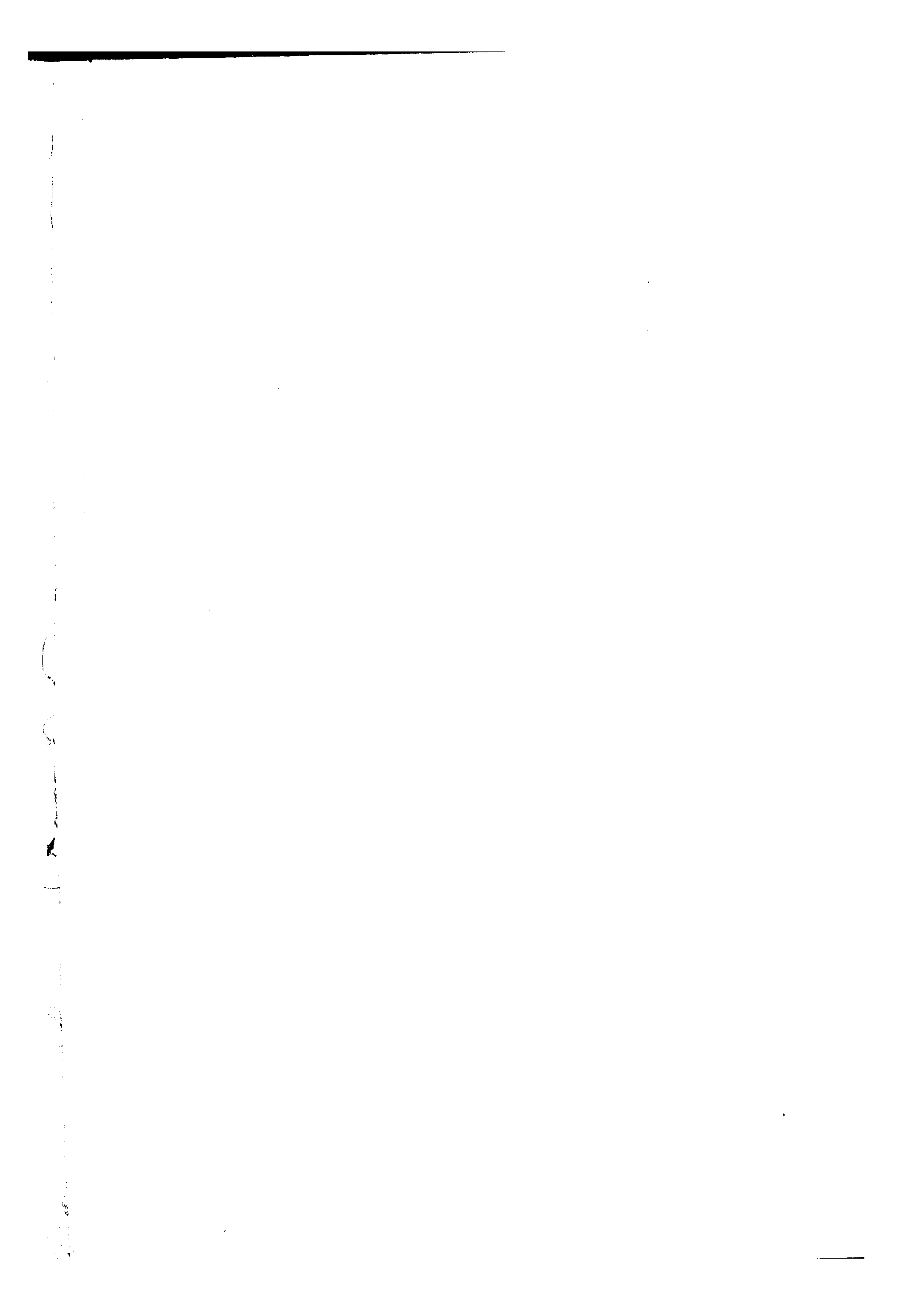
الأسس النفسية للإبداع الأدبي

(في القصة القصيرة خاصة)

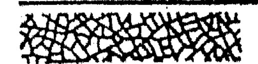


د. شاكر عبد الحميد



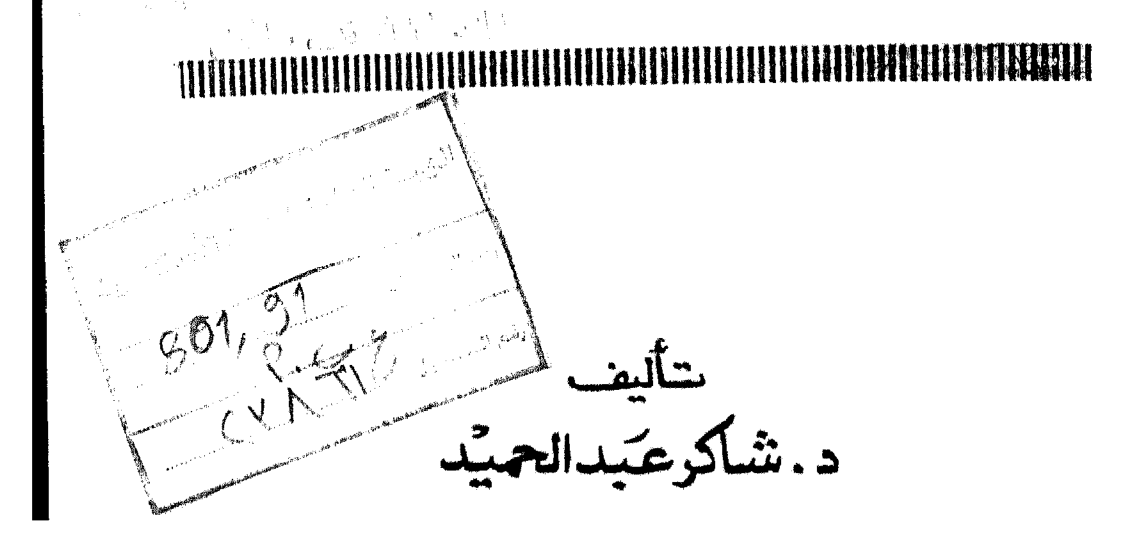


دراسات
أدبية



الأسس النفسيّة للإبداع الأدبى

(فى القصّة القصيرة خاصّة)



تأليف

د . شاكر عبد الحميد



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٢

الاهـــداء

الى استاذى الدكتور / مصطفى سويف صاحب البصمات الهامة فى مجال الدراسة النفسية للأدب ، ورائد هذا المجال فى مصر والوطن العربى.

« شاكر عبد الحميد ».

تقـــديم

بقـــــلم الدكتـور مصطفى سويف

يتناول هذا الكتاب موضوعا بالغ الأهمية سواء بالنسبة لعلمـاء النفس ، أو الأدباء ، أو النقاد ٠ وهو موضوع الأسس النفسية للابداع فى القصة القصيرة ٠ ويعتبر المؤلف من خيرة الكتـــاب الذين يرشحهم تخصصهم وقلمهم للكتابة فى هذا المجال ٠ فهو ، بالاضافة الى أن هذا الميدان يعتبر جزءا لا يتجزأ من تخصصه الدقيق ٠ قد سبق له أن نشر كتابين يعالج فيهما موضوعين لصيقين بموضـــــوعين الكتاب الراهن ، أحدهما فى الابداع فى التصوير ، والآخر فى الرسم عند الأطفال ٠ ومع أن المؤلف وضع اللبنات الأولى للكتاب الذى نقدمه الآن قبل أن يشرع فى الاعداد للكتابين الآخرين ، ومع ذلك فقد عاد اليه بعد الفراغ من نشرهما فاضاف وحذف وعدل وراجع ، فكانت النتيجة هذا السفر بمضمونه القيم ، وصورته المتميزة ٠

يتناول المؤلف موضوعه فى هذا الكتاب من خلال ثمانية فصـــول ، تكون فى مجموعها جولة شديدة الخصوبة حول دراسات الابداع المختلفة التى تناولت صناعة القصة القصيرة ٠ وفى ثنايا هذه الجولة يعالج كثيرا من الأطر النظرية الذائعة بين علماء النفس ، كما يعالج موضوعين من أكثر الموضوعات جاذبية بالنسبة للادباء والشعراء والفنانين عامة ، وهـــما

موضوعا الصور العقلية ، والخيال الابداعى · ثم يقدم اسهامه العلمى الخاص فى الميدان ، وهو اسهام يتسم بالأصالة والتمكن والخصوبة ·

واخيرا فان هذا الكتاب يقدم اضافة لها وزنها الى المكتبة العـربية للمؤلفات الرصينة فى علم النفس بوجه عام ، وفى الدراسات النفسـية للابداع بوجه خاص ·

تصدير

يعتمد هذا الكتاب الى حد كبير على أطروحة الماجستير التى تقدمت بها الى كلية الآداب جامعة القاهرة عام ١٩٨٠ م وباشراف العالم الكبير الدكتور مصطفى سويف ، وقد ظلت مخطوطة هذه الأطروحة غير منشورة رغم بعض العروض التى قدمت لنشرها منذ فترة ليست بالقصيرة ، لكننى كنت أشعر أن الثمرة ما زالت قابلة لأن تنضج أكثـــر مع الزمن ومرت سنوات ·· وظل موضوع الأسس النفسية للابداع الأدبى فى القصـــة القصيرة خاصة أملا يلوح فى أفق عقلى ، فهو باكـورة أعمالى وأول انجازاتى ، كان يومض ويخبو ، يتجلى ويختفى ، لكنه كان دائما يضغط على عقلى وقلبى ·· وكانت هذه العمليات دائما بمثابة المثير أو المحرك الذى يثير دوما الرغبة فى اعادة النظر فى مخطوطة العمل · وقد حدث ذلك فعلا فتمت اضافة الأجزاء التالية الى أصل العمل :

١ ـ اعادة كتابة المقدمة التعريفية الخاصة بالقصة القصيرة فى الفصل الأول ·

٢ ـ كتابة النظريات الأساسية المفسرة للابداع بشـــكل أكثر تكثيفا وتفصيلا فى نفس الوقت وقد تم الاهتمام بشكل خاص بالعرض المفصل لنظرية الجشطلت فى تفسير الابداع الأدبى وتم الاهتمام أيضا بشكل خاص بتفســـيراتها لعمليات الادراك والالهـــام والاستبصار والشعود واللاشعور والتأمل والتعبير وغير ذلك من العمليات وذلك فى الفصل الثانى ·

٣ ـ تم الاهتمام باضافة بعض الدراسات الحديثة التى أجريت من منظور تحليلى نفسى أو من منظور سلوكى أيضا على شـخصيات

بعض الأدباء أمثـــال ديستويفسكى كافكا وبلزاك وهمنجـواى وادجار آلان بو وهرمان ملفيل وغيرهم مع الاهتمام أيضا بتوجيه الانتباه الى مواضع التشابه بين أسلوب الحياة وأسلوب الكتابة كلما كان ذلك ممكنا ، كما تمت اضافة ترجمة عربية حديثة قـام بها المؤلف لدراسة فرويد الشـــهيرة عن دستويفسكى وذلك فى الفصل الثـانى أيضا ٠

٤ ـ تم الاهتمام باظهار العلاقات بين بعض النظريات النفسية وبعض الحركات الفنية كما فى حالة العلاقة بين التحليل النفسى من ناحية والسريالية من ناحية أخرى كما أضيف جزء خاص عن « تحقيق الذات والابداع » (فى الفصل الثانى أيضا) ٠

٥) حدثت عملية اضافة وتزويد للفصــــل الثالث والذى يشتمل على تصور الكاتب الخاص لعملية الابداع وذلك من خلال اضافة أفكار وآراء جارثيا ماركيز الكاتب الكولومبى الشهير الحائز على جائزة نوبل فى الأدب عام ١٩٨٢ م ولم تكن هذه الأفكار والآراء متاحة خلال كتابة المخطوطات من هذا الكتاب ٠

٥ ـ حدثت عملية اضافة وتزويد للفصــــل الثالث والذى يشتمل على الكتاب وهو الفصل الرابع الذى عنوانه « الصور العقلية والخيال الابداعى » وذلك نتيجة للوعى المتزايد لدى الكاتب بأهمية الصور العقلية والخيال فى الفن بشكل عام وفى الكتابة الابداعية بشكل خـــاص ٠

٧ ـ حدثت عمليات تكثيف للبيانات الرقميـــة والمنهجية والجـــداول والعمليات الاحصائية التى اشتملت عليها المخطوطة الأولى للكتاب لكن هذا التكثيف حدث أيضا من خلال الاحتفاظ بالأسس المنهجية الضرورية التى قامت عليها الدراسة الأساسية التى قام عليها هذا الكتـــاب ٠

٨ ـ تمت اضافة فصل جديد يشتمل على عملية تحليل لمسودة قصـــة « طبلة السحور » للكاتب العربى من مصر عبد الحكيم قاســـم مع قراءة نقدية أدبية لهذه القصة ثم أعقب ذلك التحليل السيكولوجى لتطور عملية الابداع عبر مسودتى هذه القصة ٠

٩ ـ أجريت مجموعة حوارات جديدة مع مجموعة جديدة من الكتاب ، لم تتح الفرصة للكاتب فى مقابلتهم خلال المرحلة الأولى التى انجز فيها أطروحته وذلك خلال الأعوام ما بين ١٩٧٨ ـ ١٩٨٠ م،

نتيجة لأن بعضهم لم يكن مطروحا على ساحة الكتابة الابداعية بهذا الحضور أو نتيجة لنقص فى معرفة الباحث فى تلك الآونة ، وتشتمل الحوارات على مادة شديدة الأهمية والخصوبة ما زالت تحتاج الى مزيد من التحليلات ٠

١٠ ـ أعيدت كتابة الفصل الخاص بمناقشة النتائج فى ضوء الخبرات المتزايدة للكتاب وأيضا فى ضوء بعض التصورات الجديدة فتم الاهتمام بعمليات التمثيل (العقلية) والتجريد والتعبير بشكل خاص فى تفسير الابداع فى القصة القصيرة ، وهو اهتمام لم يكن حاضرا بنفس الوضوح فى المخطوطة الأولى من الكتاب ٠

على كل حال ، هذا ما أمكن انجازه فى هذه الفترة ، وهو انجاز يعترف الكاتب برضائه النسبى عنه ، فما زالت الثمرة تحتاج الى مزيد من الانضاج ثم هو يتقدم بالشكر الى أستاذه الدكتور / مصطفى سويف على اشرافه على انجاز البنية الأساسية لهذا الكتاب حين كان فى شكل أطروحة أكاديمية ، والى روح الأستاذ الدكتور عبد المحسن بدر الذى كانت مناقشته الهامة لهذه الأطروحة ذات أثر كبير فى التفكير نحو اعادة كتابتها وسد بعض الثغرات فيها ، وكذلك الى روح الأستاذة الدكتورة رمزية الغريب ـ أستاذ علم النفس بكلية جامعة عين شمس على مناقشاتها الهامة والمفيدة لهذه الأطروحة أيضا ، ولا أنسى كذلك فضل الدكتور يسرى العزب بتربية بنها حين قام بتعريفى بعديد من الكتاب خلال المرحلة التمهيدية من الدراسة الميدانية التى اعتمد عليها هذا الكتاب ، كذلك أتقدم بالشكر لكل الكتاب الذين ساهموا بقليل أو كثير فى هذا الكتاب وأيضا لزملائى وأساتذتى بقسم علم النفس بكلية الآداب جامعة القاهرة وبصفة خاصة الأستاذ الدكتور عبد الحليم محمود السيد والأستاذ الدكتور صفوت فرج والأستاذ الدكتور مصرى عبد الحميد حنورة عميد كلية آداب المنيا والدكتور فيصل يونس والأستاذ الدكتور زين العابدين عبد الحميد درويش والأستاذ الدكتور محيى الدين أحمد حسين وكذلك الدكتور محمد نجيب أحمد الصبوة والدكتور معتز سيد عبد الله والدكتور عبد اللطيف خليفة والدكتور جمعة سيد يوسف وغيرهم من الزملاء والزميلات ٠

ما زال هذا الكتاب يحتاج الى مزيد من الانفتاح على الكتابة الابداعية فى أقطار الوطن العربى الآخر ، غير مصر ، وما زال يحتاج أيضا الى مزيد من الانفتاح على الأنواع الأدبية والفنية الأخرى كالشعر والموسيقى ، كما أن مادة الحوارات التى أجريت مع بعض الكتاب مازالت فى حاجة الى مزيد من التحليل الكاشف ٠

على كل حال ، هذه هى الاسس النفسية للابداع الادبى ، فى القصة القصيرة خاصة ، فهل نضجت الثمرة ؟

فى رأيى أنها ستظل دائما تشبه طائر الفينق ، رمز الابداع ، نارا تتجدد دائما وتنبثق من خلال الرماد ٠

شاكر عبد الحميد

القــاهرة فى نوفمبر ١٩٨٨ م

- الكتابة هي فن الايجاز .

تشيكوف

- ولكن واجب الكاتب ، واجبه الثورى اذا أردنا ذلك ، هـو أن يكتب بشكل جيـد .

جارثيا ماركيز

- أتحسب أنك جرم صغير ، وفيك انطوى العالم الأكبر ؟!

محيى الدين بن عربى

- ليست وظيفة الفن أن يدخل الأبواب المفتوحة ، بل أن يفتح الأبواب المغلقـة .

أرنست فيشر

- انى أعرف كيف أتحدث باختصار عن الموضوعات الكبيرة .

تشيكوف

- يجب دفع القصة الى أقصى حد ، لنتجاوز كل واقع .

جارثيا ماركيز

الفصل الأول

القصة القصيرة ودراسات الابداع



مقـدمة

يهدف هـذا الكتاب أساسا الى دراسـة العملية الابداعية فى القصة القصيرة كيف تبدأ ؟ وكيف تستمر ؟وما هى جذورهـا ؟ وما هى أبعادهـا أو جوانبها المختلفة ؟ وكيف يترتب عليها فى النهاية ابداع عمل فنى ملاحظ. قابل للنقد والتقييم وقادر على التأثير فيمن يتعرضون له ، بعبارة أخرى نحن نهدف من وراء القيام بهذا البحث الى استكشاف العمليات الابداعية المختلفة المتضمنة أثناء النشاط الخاص بابداع القصة القصيرة ، سواء كانت هذه العمليات هى المعرفية أو العمليات الدافعية أو العمليات الاجتماعية ، أو تلك العمليات التطورية التكيفية التى يقوم بها المبدع والتى قد تشتمل على كل العمليات السابقة ٠

وبالاضافة الى الهدف الأساسى السابق فان هذا البحث يهدف أيضا الى استكشاف الظروف والعوامل التى قد تجعل الابداع ميسورا أو معاقا ٠

والابداع كما يذكر شتاين M. Stein هو عملية Process (١) وعلم النفس ــ كما يؤكد بعض العلماء ــ هو علم خاص بالعمليات (٢ ، ٣) والكائن البشرى ــ عموما ــ يتفاعل مع البيئات المختلفة والمواقف المتنوعة من خـلال عمليات عديدة : صريحة ومضمرة ، ذهنيـة ودافعية ، مزاجيـة وادراكيـة ، انعكاسية وتراكميـة مؤجلة ، ارادية ولا ارادية ، متروية ومتسرعة ، بطيئة ومتلاحقة ، قليلة الأبعاد ، فالسلوك الانسانى هو سلسلة من العمليات المتنوعة والمتعددة والمختلفة الأغراض والوسائل والشدات واذا تحرر مفهوم العملية ــ كما يذكر زيجلـر L. Zigler ــ من أن يكون

مرتبطا بنظرية معينة وبصفة خاصة فانه يمكننا أن نعتبر علم النفس هو «العلم الذى يدرس التغير فى السلوك كدالة Function للعمليات(٤) .

لماذا العملية الابداعية ؟

العملية الابداعية هى البعد الدينامى النشط والموجه لمجال الابداع ، وربما كانت هى أهم مكوناته فلولاها لظلت القدرات الابداعية المختلفة من اصالة وطلاقة ومرونة ومواصلة للاتجاه وحساسية للمشكلات ونفاذ .. الخ فى حالة كمون واسترخاء أو تعطل نسبى ، وربما طرأت عليها وهى فى هذه الحالات انتكاسات أو انطفاءات نتيجة عدم استغلالها أو تنشيطها بطريقة مناسبة من خلال العمليات الابداعية ، كما أنه بدون العملية الابداعية لا تتاح الفرصة للنواتج الابداعية الأصيلة والتكيفية والمناسبة أن تظهر الى الوجود ، فالمبدع هو من يبدع ، ومن ثم فهو يتلقى ردا أو استجابة على التنبيه (الناتج الابداعى) الذى أرسله الى العالم الخارجى أو المحيطين به من البشر . « ورغم الوفرة التى صدرت بها دراسات الابداع فان موضوع **عملية الابداع** كان نصيبه منها ضئيلا ، خاصة فيما يتعلق بالدراسات التى تقصد بالفعل الى تناول العملية فى سياق معين كالشعر أو الرواية ... الخ مع استبعاد بعض ما يصدر من دراسات اسقاطية أو فى مجال التحليل النفسى » (٥) .

وقد اتضح استمرار هذه الندرة فى بحوث العملية الابداعية خلال فحص أعداد مجلة الملخصات السيكولوجية Psychological Abstracts فى السنوات الأربع السابقة على البدء الفعلى فى هذا البحث ، خاصة سنوات ١٩٧٤ ، ١٩٧٥ ، ١٩٧٦ ، ١٩٧٧ ، فقد كان عدد بحوث العملية الابداعية هو ١٣ بحثا فقط من مجموع بحوث الابداع التى أمكن حصرها والتى بلغت ٦٦٤ بحثا أى أن نسبة بحوث العملية الابداعية ــ مع استبعاد الدراسات التحليلية النفسية والاسقاطية ــ هى ١٫٩٦٪ فقط من مجموع البحوث النفسية للابداع ، وهى نسبة ضئيلة دون شك ولا تتناسب مع الأهمية الكبيرة لهذا الموضوع ، وقد كانت معظم هذه البحوث ــ على ضآلتها ــ تكتفى بالاشارة العابرة أو غير المتعمقة للعمليات المختلفة التى تضمنتها العملية الابداعية ، أو تقوم بالتركيز على جانب واحد من هذه العمليات وتهمل الجوانب الأخرى ، ونذكر فيما يلى بعضا من هذه البحوث على سبيل المثال لا الحصر :

١ ــ فى سنة ١٩٧٤ نجد بحثا لشارلوت دويل C. Doyle اهتمت فيه بالمقارنة بين ندرة استخدام كلمتى « أمانة » ، « حقيقة » عند علماء

النفس ، ووفرة استخدامها عند الفنانين ، وقد قامت الباحثة باجراء مقابلات مع بعض الفنانين للتأكد من أهمية هذين المفهومين وتأثيرهما فى العمليات النفسية الهامة فى الابداع ٠

٢ ـ فى نفس العام نجد أيضا بحثا آخر أجرى فى تشيكوسلوفاكيا وقام به فلوريك H. Florek على ١٥ طالبا يدرسون الفنون الجميلة وقد كان الاهتمام الأساسى فى هذا البحث هو قياس سرعة دقات القلب أثناء رسم هؤلاء الطلاب لبعض اللوحات الفنية ثم تقييمهم لها بعد ذلك ٠

٣ ـ فى سنة ١٩٧٥ نجد بحثا واحدا قام به كل من هاوارد جريبر وبول باريت H. Gruber & P. Barret عن عمليات التفكير والاتجاهات العملية عند تشارلز دارون C. Darwin وذلك من خلال العرض التاريخى والبيوجرافى لنمو آرائه ونظرياته وتفكيره عموما ٠

٤ ـ أما فى سنة ١٩٧٦ فقد كان أهم الابحاث هو ذلك البحث الذى أجـــراه كل من هيلافســـا وكوبيـــولكا Hlavsa & J. Kobylka فى تشيكوسلوفاكيا ، وهدفا من ورائه الى تحديد الحالات والتغيرات التى تكون موجودة أثناء العملية الابداعية ، وذلك بتطبيق ٢٩٠ سؤالا على ثلاثين فنانا مبدعا ، وثلاثين مهندسا ميكانيكيا مبدعا ، وقد طلب منهم أن يشيروا الى وجـود أو غيـاب أو تغير حالات : التوتر ، والاسترخاء ، ومســتوى التنشيط ، والتفكير ، والتخيل ، والذاكرة ، والدافعية ، والمثابرة ، والحالات العقلية المتعلقة بالوصول الى هدف معين ، والعادات ، والانفعالات والحاجات ، واحترام الذات ، والحاجات الاجتماعية ، والعلاقات الانسانيــة ، وسمات الشخصية ، والنواحى الجسمية ، وتوضيح مدى الاختلاف بين هذه الحالات فى مواقف الابداع ثم فى مواقف الحياة العادية ، وقد تم تحليل ١٨٠ بندا فقط باستخدام أسلوب كا ٢ حيث اسقطت البنود التى لوحظ وجودها لدى أقل من ١٦ فردا من العينتين ، كل على حدة ٠

وقد أظهرت النتائـج وجود فروق معينة بين الفنانـين والمهندسـين خاصة فى الادراك البصرى ، وظهرت أغلب التغيرات لدى الفئتين فى مجالات الانتباه والدافعيــة ، والتفكير ، وفى النهاية استنتج الباحثـان أنه أثناء الابداع تكون بعض الحالات نشطة ، بينما يكون بعضها الآخـر فى حالة اعاقة أو تعطل ٠

والمـلاحظ عموما على هــذا البحث هو تركيزه الشديد على مفهــوم « الحالة » وتغيـرها ، مع اهمال نسبى لدور المبـدع فى تغيير هذه الحالة أو الامتداد بها ، كما أنه لم يهتم فيه بتوضيح العلاقات المختلفة التى يمكن

أن تكون موجودة بين هذه الحالات ، ولا تأثيرها وتأثرها ــ أى تفاعلها ــ بعضها البعض ، وهذا هو ما يمكن أن يزودنا به مفهوم العملية .

٥ ــ وأخيرا فاننا نجد فى سنة ١٩٧٧ أن أهم الأبحاث هو بحث ستان بنيت S. Bennett عن عملية الابداع فى الموسيقى وقد أجراه من خلال قيامه باستبارات مع ثمانية من المؤلفين للموسيقى الكلاسيكية آكدوا أهمية وجود فكرة أولية تعد نواة للعمل فى البداية ثم يظهر (تخطيط أولى) Sketch لهذه الفكرة ، وبعد ذلك تحدث عمليات التعديل والتهذيب للمسودة الأولى من المقطوعة الموسيقية وحتى تكتمل ، وقد أكد هؤلاء المؤلفون الموسيقيون أن التأليف للموسيقى يكون أكثر قابلية للحدوث فى ظل ظروف الأمن ، الهدوء ، والاسترخاء .

وكما هو ملاحظ فان معظم الأبحاث السابقة قد ركزت على جانب معين من العملية الابداعية أو تناولت حالات خاصة منها ، أو اهتم بعضها بمفاهيم نوعية وحاول التحقق منها ، بينما سار البعضلا الآخر فى طرق هامشية فتناول جانبا صغيرا متناهيا فى الذرية ثم اعتبره جوهر العملية الابداعية .

ومن الملاحظ أيضا ، بالاضافة الى هذه الندرة والنظرة الجزئية فى التعامل مع العملية الابداعية أن هناك خلطا شائعا فى استخدام بعض المفاهيم ، فيوحد بعض الباحثين مثلا بين استخدامهم لمفهوم التركيز بالمعنى الابداعى والتركيز بالمعنى « اليوجى » أو كما يستخدم عند اتباع طريقة « الزن » الصينية ، بل لقد اتضح أيضا أن هناك أربعة استخدامات مختلفة لمفهوم التركيز قد يخلط البعض فى استخدامها فيجعلها مفهوما واحدا وهذه الأنواع الأربعة هى :

١ ــ أن يستخدم مفهوم التركيز لكى يشير الى العمليات العقلية المتآزرة أو المتعاونة والهادفة الى الوصول لغرض معين ، وعادة ما يكون اتجاه التركيز هنا موجها الى الداخل أكثر من اتجاهه الى الخارج أى أن يكون متعلقا بالعمليات الذهنية الداخلية أكثر من تعلقه بالانتباه للموضوعات الخارجية ، كما أنه يتم بكفاءة فى ظل غياب التشتت .

٢ ــ أن يستخدم مفهوم التركيز لكى يشير الى عمليات مواصلة واستمرار الانتباه المتعلقة بموضوع خارجى وعادة ما يسمى هذا النوع « بتركيز الانتباه » .

٣ ــ أن يستخدم مفهوم التركيز لكى يشير الى الحبكة فى العمل الفنى ، أو كونه مكثفا غير مترهل ، متماسكا غير منداح ، وهذا النوع من

التركيز هو في الواقع نتاج لعمليات تركيز الانتباه وتركيز التفكير السابق ذكرهما .

٤ ـ الاستخدام الرابع لمفهوم التركيز هو الشائع لدى اتباع مذهب « اليوجا » الهندى أو مذهب « الزن » الصينى وهو غالبا ما يختلط بالنوع الأول من التركيز (الذهنى) فتستخدم كلمات مثل التأمل Meditation والاستغراق للاشارة اليه ، وقد تكشف لنا أن هناك عددا ليس بالقليل من الباحثين ، وخاصة فى السنوات الأخيرة ، وخلال فحصنا لمجلة الملخصات السيكولوجية ، يهتمون بدراسة هذه الحالات وحالات أخرى كالتنويم المغناطيسى ويحاولون ربطها بعمليات الابداع أما مفهوم التركيز الابداعى فقد بدا وكأنه أهمل أو أشير اليه بطريقة عابرة أو اختلط عند البعض ـ كما يذكر سلفرمان R. E. Silverman بمفهوم التأمل المتعالى Transcendental Meditation الآتى من بلاد جنوب شرق آسيا (*)

هذا رغم أن التركيز الابداعى ـ الانتباهى والذهنى ـ هو تركيز على قضية حقيقية ، أو مشكلة تتجلى لصاحبه بطريقة ما فى الواقع ، وهو يحاول أن يجد لها حلا أو تجليا ابداعيا ومن ثم فهو يعمل جاهدا ويبذل أقصى ما فى وسعه من أجل ذلك ، وعدم وصوله الى الابداعات التى يرى ضرورة الوصول اليها لا يسلمه الى حالة « النرفانا » بل يوصله الى الضيق والقلق وعدم الاستقرار وقد عبر فان جوخ V. Gogh عن هذه الحالة بقوله فى خطاب لأخيه ثيو Theo ان قلبه كان يتآكل من الألم المبرح الناجم عن وجود دافع للعمل دون التمكن الفعلى من القيام به ، وشبه نفسه بأنه « كالسجين فى شىء ما مرعب .. وقد شاءت له الظروف أن ينكص الى حالة من العدم ، وفى قفص مخيف » (٦) فلدى المبدعين الحقيقيين تكون هناك دائما مشكلات حقيقية ومحيرة ، أو قضايا فعلية يحاولون أن يجدوا لها تجليا ابداعيا مناسبا من خلال التركيز عليها ـ انتباها وتفكيرا ـ وفهمها وتطويرها وخلق امكانات جديدة للحياة الانسانية من خلالها ، هذا التركيز الابداعى ليس تركيزا على ألغاز لا حل لها (كما فى حالة « الزن » التى يهتم اتباعها أثناء التركيز بأسئلة من قبيل : ما هو صوت تصفيق اليد الواحدة ، مع علم الشخص أن مثل هذه الأسئلة لا يوجد حل لها) . (٧) فالتركيز الابداعى

(*) يذكر سلفرمان أن هذا النوع من التدريبات قد انتشر فى الولايات المتحدة فى العقد الثامن من هذا القرن (١٩٧٠ ـ ١٩٨٠) ويتكون من جلستين كل منهما من ١٥ ـ ٢٠ دقيقة يوضع الفرد فيهما فى وضع مريح مغلق العينين ويركز على صوت أو فكرة معينة ويسمح لذهنه بالتعامل الحر معها ويقال ان هذا يتيح للذهن أن يكون حرا فى أن يتحرك أكثر الى المستويات الابداعية من التفكير .

يتضمن محاولة لدفع موضوع الابداع الى الأمام الى النور والاتضاح ، والى الجودة والأصالة ، وهى محاولة للتغيير والتطوير الى الأفضل وليست محاولة للحفاظ على الوضع الراهن ، فالمبدع كائن ايجابى متفاعل متنبه متطور ومعايش لواقعه لا مفارق له أو متباعد عنه ٠

وخاصة ما سبق هو أن هناك ندرة واضحة فى بحوث العملية الابداعية عموما ، كما أن هناك بعض الخلط الشائع فى استخدام بعض المفاهيم ، كما انه لازالت بعض مناطق العملية الابداعية تحتاج الى الاستكشاف والتوضيح ، وربما ترجع هذه الندرة الواضحة فى بحوث العملية الابداعية الى صعوبة دراسة العملية الابداعية فى الواقع وأثناء نشاطها فهى بعكس السمات والقدرات أو الناتج الابداعى لا يمكن دراستها فى أى وقت ووفقا لارادتنا فنحن لا نستطيع أن نجبر المبدع على أن يقدم لنا ابداعا معينا وبمواصفات خاصة نحددها له وفى وقت معين ، فعمليات الابداع الفعلية قد تستمر فى بعض الأحيان فترات طويلة وقد تصل الى عشرات السنين ، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فربما كان هذا الاجداب فى بحوث العملية الابداعية نتيجة طبيعية لسيطرة المنحى البنائى على دراسات الابداع عموما ، فجيلفورد J. P. Guilford مثلا ــ وهو أشهر أصحاب هذا المنحى ــ رغم تأكيده على أهمية العمليات فى تصوره الخاص ببناء العقل Structure of Intellect. (٨) ٠

فان تركيزه الأساسى فى حالة عمليات التفكير الافتراقى كان على قدرات هذا التفكير من أصالة ومرونة وحساسية للمشكلات ٠٠ الخ وليس على نشاطات هذه القدرات أو عملياتها المختلفة ، ولعل وعيه بهذا هو ما جعله يبدى اعجابا شديدا بنظرية قدمها واحد من تلاميذه هو ميريفيلد P. R. Merrifield (٩) رغم انها تتعلق بسلوك حل المشكلات بصفة خاصة أكثر من تعلقها بالسلوك الابداعى (*) بل لقد اعتبر هايز C. H. Hayes منحى جيلفورد بعيدا تماما عن تزويدنا بفهم كامل للعملية الابداعية ٠

(*) تؤكد هذه النظرية على أهمية حالتين أو شرطين أو موقفين هما : موقف المشكلة وموقف الهدف باعتبار كل منهما مصدرا للمعلومات ، فالموقف الخاص بالمشكلة يزودنا بمعلومات علينا أن نبدأ منها ، أما الموقف الخاص بالهدف فيشتمل على معلومات متعلقة بنتيجة مرغوب فيها ، وتلعب عمليات التفكير الابداعى دورها فى احداث التكامل بين هذين الموقفين ٠

ما القصة القصيرة ؟

يعترف « شلوفسكي » الناقد الروسى الشهير ـ بصعوبة تعريف القصة القصيرة وبصعوبة تحديد الخواص المميزة للقصة التى يجب أن تتمازج معا لكى نحصل على مبنى حكائى Sujet مناسب ذلك أن وجود صورة ما ، أو وصف حادث معين ، لا يكفي ـ كما يقول ـ لكى يترسب لدينا انطباع بأننا أمام قصة قصيرة (١٠) ٠

لقد جاء لفظ قصة Story بشكل عام فى الانجليزية من الأصل Historia الذى يعنى التاريخ History والذى يشير الى العمليات الخاصة بسرد قصة أو حكاية أو مجموعة أخبار وكذلك طريقة سردها ويشير كذلك الى سلسلة من الوقائع ٠ ان القصة يمكن أن تكون حقيقية أو مختلقة ، طويلة أو قصيرة ، كاملة أو ناقصة ، شفاهية أو مكتوبة، ممكنة أو مستحيلة ، ان أى سلسلة من الأحداث التى ينظمها الناس باعتبارها تسجيلا أو محاكاة للحياة أو تحويل لها وابتعاد عنها يمكن أن تعد ـ هذه السلسلة من الأحداث ـ قصة ، حتى عندما لا تستخدم الكلمات ، كما فى القصة التى ترسم فى فن التصوير الزيتى مثلا دون كلمات ، وكما فى التمثيل الصامت (البانتوميم) أو فى السينما الصامتة٠

والقصة يمكن أن توجد فى الفنون الأدبية كلها : فى الشعر والرواية والمسرح والقصة القصيرة أيضا بطبيعة الحال (١١) هذا عن مصطلح القصة بشكل عام ، أما مصطلح القصة القصيرة فهو يشير كما يقول نورثروب فراى N. Frye وثريدان بيكر S .Baker وجورج بيركنز G. Perkins. عام ١٩٨٥ الى نوع من النثر الفنى القصصى أو الحكائى الذى يقرأ بشكل مناسب فى جلسة واحدة ، ومن حيث الطول فان هذا النوع الأدبى يقع فيما بين القصة القصيرة جدا التى لا يقل عدد كلماتها عن ٢٠٠٠ كلمة وبين النوفلتيه Novelette أو القصة القصيرة الطويلة التى يصل عدد كلماتها الى ١٥ ألف كلمة رغم أن أى قص أو حكى مختصر هو بطريقة أو بأخرى قصة قصيرة ، فانه فى الاستخدام الأدبى الشائع غالبا ما يشير مصطلح القصة الى ذلك النوع من القص الذى ظهر فى القرن التاسع عشر وفى القرن العشرين بشكل محدد ٠

ان القصة القصيرة ـ مثل غيرها من أشكال القص أو الحكاية هى عملية بناء وتركيب تصورى وتخيلى وكذلك هى بمثابة التنظيم لعناصر الخبرة فى تكوين فنى ٠

فى أحيان كثيرة تقوم القصة القصيرة بمحاكاة نسيج الحياة العادية القريبة من جو الأسرة كما فى قصص أنطون تشيكوف وكاترين مانسفيلد

وجون تشيفر وجون ابدايك وكذلك كما في القصص الأمريكية ذات اللون المحلي التي ظهرت في القرن التاسع عشر واهتمت باستكشاف الفروق بين سكان مناطق مختلفة عبر الولايات المتحدة وكما ظهر ذلك في أعمال برت هارت وجورج واشنطون كابل ، وسارة أورن جيويت ٠

أما في القرن العشرين فقد استمرت نفس الاهتمامات القديمة لكن مع اعلاء خاص لقيم أو عناصر الزمان والمكان واهتمام أكبر بالشخصية وأبعادها الأكثر عمقا كما ظهر ذلك في أعمال وليم فوكنر وفلانيرى أوكونور، وقد ظلت مادة القصة القصيرة ـ بعد ذلك ـ أحيانا ما تظهر في شكل وثيق الصلة بالواقع بحيث تحتاج فقط تغييرات قليلة في طريقة الحكى كي تظهر لنا باعتبارها عملا فنيا يحكى حقيقة هذا الواقع ، هنا تكون القصة وثيقة الصلة بالسيرة الذاتية ، كما في قصة Babylon Revisated لسكوت فيتزجرالد ٠

في أحيان أخرى تكون المحاكاة متعلقة بغرائب الحياة أو بجوانبها الغريبة أو بالمغامرات الخاصة فيها كما في قصص روديارد كيلنج أو ارنست همنجواى في أحيان ثالثة يكون الأساس التخيلي أو الخيالي هو السائد في القصة ، فيقل الجانب الخاص بتقليد الحياة أو محاكاتها ويزداد الجانب التخيلي أو الجانب المتعلق بالاستغراق في الذات وتأمل واستخراج بعض كوامنها وهواجسها التي قد تكون شديدة الغرابة كما في قصص ادجار آلان بو وجورج لويس بورخيس وستانسلو ليم وغيرهم ٠

بشكل خاص تعد القصة القصيرة وثيقة الصلة بالشعر والمسرح (الدراما) ولكنها متميزة عنهما ومن ثم يمكن تعريف القصة القصيرة بأنها « قص مختصر في شكل نثري » ، والجانب النثري المتضمن في هذا التعريف يميز القصة عن القصص التي كانت تحكى أو تقص في تلك الأشكال التي شاعت في انجلترا وفرنسا وغيرهما في أوربا خلال القرن الرابع عشر وما بعده والتي سميت بالموال أو الأغنية الشعبية Ballad (*) والتي هي حكاية شعرية أو قصيدة قصصية ذات مقاطع صغيرة ، تروى مع ، أو بدون الموسيقى ٠ أما الجانب الحكائي أو السردي ، فهو ما يجعل القصة القصيرة تختلف عن المسرحية القصيرة ، فالقصة تحكى ولا تمثل رغم ذلك يظل هذان التمييزان (النثري والحكائي) غير حاسمين في تمييز

(*) المصطلح مشتق من المصطلح الفرنسى Ballade المشتق بدوره من المصطلح اللاتينى Ballare الذى يعنى « القيام بالرقص To dance » ، ويقصد به الاشارة الى اغنية بسيطة تروى شعريا أو سرديا (نثريا) ويصاحبها الرقص بشكل خاص ، لكن مع تطور هذا الشكل الفنى فقد صلته المباشرة بالرقص لكنه ظل محافظا على صلاته الوثيقة بالايقاع (١٢) ٠

القصة القصيرة عن الشعر والدراما ، فهناك بعض الأعمال القصصية تكون صلتها بالشعر أكثر من صلتها بالنثر ، ويحاول بعض الشعراء التأكيد على هذا الجانب من خلال ابداع بعض القصص القصيرة فى شكل شعرى ، كذلك قد يسود الحوار والصراع الدرامى شكل القصة القصيرة فينتج بعض الكتاب قصصا ، كما يمكن قراءتها باعتبارها مسرحيات كما يسهل اعدادها للتمثيل على خشبة المسرح ٠

فى واقع الأمر فان طول القصة القصيرة يشجع على تبنى الجانبين الشعرى والدرامى وعلى تحقيق الآثار المرجوة منهما ، كما أنه يدفع الكاتب فى اتجاه الاستخدام الكثيف للغة المجازية أو الرمزية والاعتماد على الصوت والايقاع المميز بشكل خاص للشعر وكذلك الاعلاء من قيمة الواقع والمحور الدرامى له ، وهو المحور الذى تظهره عمليات التمثيل على خشبة المسرح ٠

القصة القصيرة اذن فن سردى حكائى ، يخبرنا بقصة ، عند هذه النقطة هناك اتفاق عام ، أما الاختلاف فيحدث فيما يتعلق بما تتكون منه هذه القصة ٠ فى السنوات المبكرة من تاريخ القصة القصيرة ، كانت القصة تتمثل فى سلسلة من الوقائع والأحداث التى تتكون من بداية ووسط ونهاية ، يحدث شىء ما ثم يحدث شىء آخر ثم تكون النتيجة هى «كذا وكذا» ، نتيجة لذلك فقد عرفت القصة بأنها أكثر قدما من أقدم سجلات تاريخ الانسان ، بل انها يمكن وفقا لذلك أن تكون أقدم الفنون الأدبية الانسانية على الاطلاق ٠ كان الهدف القديم للقصة هو الهدف الحكائى أو السردى الانسانى القديم الذى هو الاخبار بالمعلومات والتعليم وتحقيق المتعة ، وذلك أيضا فى تلك الأشكال المبكرة كحكايات القدماء والقصص الخرافية وحكايات الأمثال ذات المغزى والملاحم ، كما ظهر أيضا فى قصص الرومانس (*) Rommance ٠ فى تلك الأشكال القديمة كان يتم تركيب الوقائع الطارئة فى شكل مرتب ومتسلسل ٠ بطبيعة الحال هناك بعض كتاب القصة القصيرة المعاصرين الذين يقومون بالتركيز على مثل هذه الوقائع الطارئة ولكن بشكل مختلف عن ذلك النمط القديم ولأنهم يركزون على الوقائع التى تحدث فيها ، فان فن القصة القصيرة الحديث قد أصبح مختلفا عن تلك الأجناس الأدبية القديمة ، ومن ثم أصبحت القصة القصيرة نوعا أدبيا متميزا ٠

هناك برديات مصرية قديمة منذ مايقرب من ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد

(*) هى ضرب من القصص الشعرية أو النثرية التى شاعت فى القرون الوسطى وكان قوامها الأسطورة وقصص الحب الشريف ومغامرات الفروسية ، أو كان قوامها الأحداث البعيدة من حيث الزمان والمكان وأبطالها الذين كانوا من نسج الخيال كان عليهم القيام ببطولات ومغامرات غير عادية (قاموس المورد ، ١٩٨٦ ، ص ٧٩٤) ٠

تحكي عن قصة الأخوين وما أحدثته زوجة أحدهما في الايقاع بينهما ، بحيث قتل أحدهما ـ زوجها ـ الأخ ، ويشتمل العهد القديم على مستودع للقصص القديمة ، وتشتمل ملاحم كالادويه على قصص مستقلة يتم تفصيلها في شكل سير ذاتية ، وهناك مجموعات كاملة من القصص موجودة في تاريخ العالم العربي وهناك حكايات الف ليلة وليلة و « كليلة ودمنة » وغيرها كما توجد حكايات مماثلة لدى شعوب الهند والصين واليابان ، وفي تاريخ العالم الغربي هناك « الديكاميرون » لبوكاتشيو وكذلك حكايات كانتربري لتشوسر (التي ظهرت فيما بين عامي ١٣٨٧ ـ ١٣٩٥) ٠

كما تم الحفاظ على الحكايات الخاصة بأساطير الأبطال البدائيين في أمريكا الشمالية والجنوبية وأفريقيا من خلال عمليات الانتقال الشفاهي التي تمت عبر الأجيال حتى تم جمعها وطبعها ٠ كل هذه القصص تمثل محاولات قامت بها الانسانية لتفسير العالم وفهمه وكذلك تفسير وفهم علاقات الانسانية المختلفة بهذا العالم بكل ما يشتمل عليه ، تلك القصص القديمة قدمت باعتبارها نماذج للقصة القصيرة الحديثة ، التي ما زالت تقوم بنفس الوظيفة القديمة محاولة تفسير وفهم الانسان والعالم ولكن بشكل مختلف ٠ لقد كانت نهضة التعليم وانتشار الطباعة ونمو الطبقة الوسطى هي العوامل الأساسية وراء ظهور القصة القصيرة الحديثة ، فقد اعتمد انتشار هذا الفن على الجمهور العريض من القراء الذي توفر لديه الوقت والاهتمام بمتابعة أشكال مختلفة من الخبرة والتعبير ، ففي القرن الثامن عشر كانت فصول الروايات التي اشتملت على أحداث يتبع بعضها البعض دون رابطة سببية ضرورية أو حبكة كما في روايات الشطار أو البيكارسك تم دون كيشوت بعد ذلك وكذلك الروايات القصيرة أو حتى الروايات الملخصة المنشورة في الصحف من العوامل الهامة التي مهدت الطريق لظهور هذا النوع الأدبي في القرن التاسع عشر ، ازدهر هذا الفن بشكل كبير خاصة على يد واشنجتون ارمنج وادجار آلان ، فقد قام ارمنج بالمزج بين الأسلوب المتقن والمادة الشعبية الفولكلورية وتصوير المواقع الطبيعية والتحليل المتعمق للشخصية وكذلك الحبكة التي يتم تطويرها بمهارة كذلك قدم ناثانيل هورثون في «حكايات تروى مرتين» وادجار آلان بو «حكايات الجروتسيك والأرابسك» Tales of grotesque and arabesque وقد ظهرت في هذه القصص أبعاد جديدة خاصة بالمهارة الحرفية واللغوية وكذلك الكثافة المجازية والرمزية ٠ بعد ذلك الازدهار المبكر اتبع هذا الشكل الأدبي عبر القرن التاسع عشر مع ظهور كتاب عظماء فيه في قارة أوربا

خاصة بروسبير ميريميه وجي دى موباسان وأنطون تشيكوف وفى أواخر القرن التاسع عشر بدأ الاهتمام بالحبكة Plot يتراجع ويخلى طريقا للاهتمام بالشخصية ، كما فى قصص تشيكوف وهنرى جيمس ، وقد استمر هذا الاهتمام بدرجة كبيرة خاصة فى الأعمال القصصية التى كانت أقل اهتماما بالحدث فى ذاته وأكثر اهتماما بتأثير هذا الحدث على الشخصية ٠

خلال القرن العشرين أصبحت القصة القصيرة والرواية أكثر أشكال التعبير الأدبى سيطرة ، فالنمو الهائل للمجلات ، من مجلات التسلية الى المجلات المتخصصة ، ومن المجلات المحلية الى المجلات واسعة الانتشار ، كل ذلك قدم مساندة كبيرة لكتاب القصة القصيرة من كافة الأنواع ، كما أن بعض الحركات الأدبية القومية مثل حركة النهضة الأيرلندية (*) Irish Renaissance قد أعطت دفعة كبيرة لفن القصة القصيرة بشكل خاص ٠

وقد تكاثرت الأنواع الفرعية للقصة القصيرة خلال القرن العشرين وقد كانت هناك جذور لمعظم هذه الأنواع خلال القرن التاسع عشر كما يؤكد النقاد ومؤرخو الأدب ، فظهرت خلال القرن العشرين القصص البوليسية أو قصص الجريمة وقصص الغرب الأمريكى (الكاوبوى) وقصص المغامرات وحكايات الرعب وقصص الخيال العلمى والقصص الخيالية (الفانتازية) الأخرى وغير ذلك من أنواع القصة القصيرة ، وقد يولع كتاب بالقصص الواقعى فيهتمون بالوصف الدقيق للزمان والمكان والحبكة والشخصية مع الاهتمام الشديد بلحظة التنوير ، بينما يهتم البعض الآخر من كتاب القصة القصيرة بالرمز والمجاز أو العالم المتخيل الموازى لعالم الواقع كما فى قصص فرانز كافكا مثلا ، أو فى القصص الخيالية لدى بورخيس ودونالد بارتليم والعديد من كتاب أمريكا اللاتينية (١٣) خاصة

(★) يستخدم هذا المصطلح لوصف التاريخ الأدبى والسياسى لايرلندا بدءا من حوالى عام ١٨٨٠ الى عام ١٩٣٠ ، وقد أدت هذه الحركة سياسيا الى قيام تمرد أو ثورة عيد الفصح ضد انجلترا عام ١٩١٦ ومن ثم تكوين جمهورية ايرلندا الحرة عام ١٩٢٢ ، أما فى الأدب فتمثلت هذه الحركة فى ابتعاد الاهتمام بالتراث الشعبى والأدبى المتبقى من الماضى ، اضافة الى محاولة وطنية لابداع أدب ايرلندى جديد ، وظهرت عملية اهتمام كبيرة بتاريخ الأبطال الايرلنديين القدماء ، وكذلك جمع وترجمة واعادة تفسير وابداع أعمال جديدة ، وتم تكوين جمعيات أدبية وفكرية عديدة ، وكان الشاعر الكبير وليم بتلر ييتس هو قائد هذه الحركة فى مجال الشعر ليس الايرلندى فقط بل والعالمى أيضا وقد أثرى اللغة الانجليزية باستخدامات ابداعية جديدة لمواد اسطورية قديمة ، كما كتب فى المسرح والقصة القصيرة ، وكان من أقطاب هذه الحركة أيضا الروائى جورج مور ، وجورج رسل وبادرايك كولام وشين أوكيزى وغيرهم (١٤) ٠

فى تلك الحركة التجديدية الكبيرة التى ظهرت هناك فى الرواية والقصة القصيرة خلال أربعينات هذا القرن بشكل خاص ، فقد كان عقد الأربعينات كما يقول الدكتور حامد أبو أحمد فى مقدمة ترجمته لرواية « من قتل موليرو » للكاتب ماريوفار جاس ايوسا (من بيرو) « هو الذى شهد بداية هذه الحركة التى استهدفت القيام بعملية تجديد شاملة فى بناء النوع الأدبى المعروف بفن القصة ، وفى اسلوبهم بشكل عام ، ومثلما يبدأ كل جديد برفض الأساليب القديمة ، فقد بدأت الحركة التجديدية فى أمريكا اللاتينية برفض الأساليب والتقنيات المستهلكة والتى كانت متمثلة فى التيار الاجتماعى أو الواقعى الذى يعبر عن الواقع بطريقة سطحية اقليمية ، تاريخية سياسية متصلة بالعادات أكثر من اتصالها بالقيم الانسانية الحقيقية ، أو متمثلة فى القصص ذات الاتجاه النفسى ، أو تلك التى كانت مغرقة فى الفانتازيا (مسطحات الخيال أو الوهم) ··· والجدير بالذكر أن هذه الحركة التجديدية فى أمريكا اللاتينية قد تواكبت مع حركة التجديد العالمية فى فن القصة ، أو ما يسمى بالقصة الجديدة والتى كان من أبرز علاماتها فى القارة الأوربية ميشيل بوتور وآلان روب جرييه وناتالى ساروت ولكن ثمة فارقا كبيرا بين الحركة التجديدية التى ظهرت فى أوربا والحركة التجديدية فى أمريكا اللاتينية هو أن الأولى كانت حركة شكلية صارمة ، بينما ظل البعد الاجتماعى ـ وما زال ـ نابضا فى أعمال قصاصى أمريكا اللاتينية · ولعل هذا الوجود الاجتماعى نابع أساسا من اقتناع كتاب هذه القارة بأنهم ينسبون الى العالم الثالث الذى يكافح من أجل تغيير الأوضاع الاجتماعية غير العادلة التى يعيش فيها أبناؤه ··· ومن ثم فان الرسالة الاجتماعية للفن تظل حية مهما حدث من تجديدات فى التقنية والأسلوب والبناء والشكل » (١٥) ·

هذه الحركة بدأت تجد أرضا خصبة لها ويتردد صداها بشكل خافت حتى الآن ـ فى بعض الأعمال الابداعية الروائية والقصصية القصيرة التى ظهرت أخيرا على الساحة العربية والتى حاولت أن تعبر عن اتجاهات تجريبية جديدة فى التعامل مع اللغة وفى محاولة استلهام الحلم والكابوس واللاوعى وحالات الجنون والقبح والابتذال واللامنطق وتحول الانسان الى شىء يتم التعبير عنه بشكل بارد ومحايد ومحدد أو تحوله الى كائن مغاير مختلف يتحرك بكل حريته فى آفاق الحلم والاسطورة والخيال هذه الاتجاهات المختلفة الحديثة تشير الى قدرة القصة القصيرة الفائقة على التعبير عن كل ما يتعلق بالانسان فى علاقته بذاته وبالآخرين وبالواقع والحياة والكون بشكل يتسم بالعمق والتركيز اذا توفر عليه كاتب صادق مخلص وموهوب· وتشير الى أن هذا الشكل الابداعى الموجز الصغير قادر أيضا على أن يلم

بأطراف عالم متسع كبير ، عالم مواز بالدلالات عظيم الحركة عميق المعانى ، فيه الانسان اما قطرة فى محيط أو المحيط ذاته والقصة القصيرة ليست أقل من أى نوع أدبى آخر فى قدرتها على الاحاطة بجوانب هذا العالم اذا انكب عليها مبدع حساس دقيق الملاحظة عميق الخيال .

ولماذا العملية الابداعية فى القصة القصيرة ؟

بالاضافة الى الندرة – سالفة الذكر – الواضحة فى بحوث عملية الابداع عموما ، فلا يوجد هناك اهتمام – ولو ضئيل – بدراسة العملية الابداعية فى القصة القصيرة، فمن خلال فحص اعداد الملخصات السيكولوجية فى السنوات الأخيرة وكذلك البحث والتنقيب فى التراث الابداعى الكبير والمتراكم ، لم نجد بحثا واحدا تناول هذا الموضوع من قريب أو بعيد ، هذا رغم اكتساب القصة القصيرة لقدر كبير من الذيوع جعلها – كما يقول سومرست موم Maugham ملمحا هاما من ملامح الابداع الأدبى اليوم(١٦) ومن المؤكد أنه لو لم تكن الأعمال الفنية – والقصة القصيرة منها – تشبع بعض الحاجات الانسانية ، لما وجدت هذه الأعمال على الاطلاق (١٧) .

ان العمل الفنى « هو نتاج نشاط حى ، فلكى نتفهمه يلزمنا أن نلقى الضوء على ما دار لدى الحى الذى أبدعه ، يلزمنا أن نتفهم عملية الابداع التى دفعت به حتى هيأت له هذه الصورة التى ارتضاها الفنان أخيرا (١٨) فالعمل الابداعى الفنى هو نوع من العمل الانسانى ، العمل الذهنى والانفعالى والبدنى العنيف والمتواصل يصدر عنه انتاج مفيد لصاحبه وللآخرين ، فمهمة الفن كما يقول بودلير هى «ايقاظ الوعى وليس اسداء النصائح» (١٩) . الكتابة كما يذكر فرانك بارون F. Barron ربما كانت أكثر أشكال التخاطب التى تقدم كتفسيرات ابداعية فهما وذيوعا ، كما أن التأثير الاجتماعى للكتاب فى بث الأفكار والتأثير فى الرأى العام وتشكيل الذوق العام وتقدم الثقافة هو تأثير خطير للغاية (٢٠) وهى أيضا – كما يذكر هنرى ميللر H. Miller « وسيلة للاقتراب من الحياة بطريقة غير مباشرة ومحاولة لاكتساب رؤية عامة وليست جزئية للعالم » (٢١) ويحاول الكاتب المبدع أن يخلق كل ما له قيمة فى حياته الانسانية ممتدا بنفسه الى ما وراء المدى الملاحظ الى كل ما يمكن للخيال أن يصل اليه .. وهو فى حالته هذه يجب أن يحتفظ بحالة من حرية الرؤية فى علاقته بالعالم (٢٢) . والقصة القصيرة هى انتاج فنى له شروطه ومواصفاته . وكتابتها – كما يقول سومرست موم – ليست أمرا سهلا – كما قد يعتقد البعض – « انها تتطلب ذكاء » – ربما ليس مرتفعا – لكنه ذكاء من نوع خاص ، كما انها

تتطلب احساسا خاصا بالشكل ، وقدرا كبيرا من الابداع (٢٣) » وعندما نفحص الأمر بجدية فان القصة القصيرة – تبدو لى – هى الفن النثرى الأكثر صعوبة وتنظيما » (٢٤) . وتتميز القصة القصيرة – فى مقابل الرواية – بأنها تقدم لمحة خاطفة بدلا من التنوير البطىء المطرد ، ولذلك فالايجاز فى الوسائل السردية والشخصيات ، والأحداث ، والأمكنة ، والأزمنة .. الخ يعطى الجانب الفنى فى القصة القصيرة الجيدة قدرا أكبر على الرؤية مما هو الحال فى رواية جيدة (٢٥) . وهذا الايجاز فى التناول تفرضه دائما متطلبات ضبط الشكل بدرجة ما ولذلك يجد كاتب القصة القصيرة نفسه مضطرا الى الاقتصاد فى الوصف والتعامل مع الجوهريات فقط .. الجوهريات فى كل شىء (٢٦) وهذا الايجاز أو الانضغاط الفنى Artistic Compression هو أحد الشروط الجوهرية فى القصة القصيرة الجيدة ، بل هو ما يميزها عن غيرها من الأشكال الفنية النثرية الأخرى (٢٧ ، ٢٨) وطول القصة القصيرة يسمح بمعالجة موضوعات لا يمكن أن تكون مثيرة للاهتمام فى شكل أكبر (٢٩) ففى بعض الموضوعات تعتبر القصة هى أحسن الأشكال الفنية حقا – بل هى الشكل الأوحد الممكن – فالحدث الدرامى المفرد الكامل يمكن أن يصاب بالوهن والترهل اذا وضعناه فى شكل مستفيض مثل الرواية ، كما أن الموضوع ذاته قد يكون مثيرا وخلابا بحيث ان التناول المسهب له قد يسلبه سحره وحيويته .. وتختار التفاصيل فى القصة القصيرة بدقة شديدة ، كما أنه ليست هناك حاجه للاستفاضة فى غير المألوف من التفاصيل (٣٠) وفى رسائل تشيكوف A. Chekhov ومحادثاته ومذكراته – كما يقول يرميلوف – الكثير من العبارات التى تدل على ايمانه بطبيعة فن القصة القصيرة مثل قوله « الكتابة هى فن الايجاز » و « ان تجيد الكتابة معناه أن تجيد الاختصار » و « انى أعرف كيف أتحدث باختصار عن الموضوعات الكبيرة » ... الخ (٣١) .

القصة القصيرة اذن هى عمل فنى نثرى يتميز بالبساطة والتكثيف ويتخير لحظة من لحظات الانسان فيعمقها ، أو زاوية من زوايا حياته فيركز عليها ويكشفها فى شكل فنى يتميز بالتلميح والمواربة لا الاعلان أو التصريح ، فكما يقول جان مارى جويو « ان ما يقوله الفن يستمد قيمته مما لا يقوله ، مما يوحى به .. الفن العظيم هو الذى يدرك روح الأشياء ، هو الذى يدرك ما يربط الفرد بالكل ، وما يربط كل جزء من اللحظة بالديمومة الأبدية » (٣٢) .

ليس مطلوبا من الكاتب هنا أن يتتبع اللحظات أو الانفعالات منذ بدايتها حتى نهايتها فقد تكون اللحظة التى يبدأ فيها انفعال معين كالخوف مثلا نواة لقصة قصيرة جيدة وقد يشكل تطور هذا الانفعال قصة أخرى

أو مجموعة من القصص ، وقد تتشكل قصة أيضا في اللحظة التي يختفي فيها هذا الانفعال أو ينخفض ، وقد تتكون قصص أخرى بعد هذه اللحظة ، وهكذا يتوقف هذا كله على مدى طلاقة أفكار الكاتب واصالتها ومدى استيعابه لواقعه وتمثله لجزئياته وبلورته لها في أشكال فنية جيدة الاحكام تكون مكثفة غير متزيدة ، متماسكة غير مترهلة . فنحن أمام شكل عضوى يعتمد على معلومات قليلة بقدر الامكان ويتجنب المبالغة في العواطف ويواجه الواقع بشجاعة وجرأة ويتضمن تجربة جديدة في اللغة » (٣٣) .

فالقصة القصيرة تحتاج اذن الى قدرة فائقة في التقاط الأحداث ، والهاديات والدلالات ، والتضمينات ، والتلميحات ، والمكنونات ، والخبايا واحساسات الفرد والتوحد ، الاغتراب ، ثم محاولة كشف أسرار ما استغلق فهمه للوهلة الأولى ، وصياغة ذلك كله في مركب متكامل أصيل يضمر ولا يعلن ويكون في نفس الوقت محكما ، متقنا ، مكثفا ، موحيا ، متعاملا مع لحظات انسانية تموج بالدلالات .

« ان العمل الفنى يمكن أن يكون عبارة عن شهادة جزئية للغاية بل وذاتية الى أبعد الحدود عن علاقة الانسان بالعالم في فترة معينة ، ومع ذلك فمن الممكن أن تكون هذه الشهادة أصيلة وعظيمة » (٣٤) .

ورغم الأهمية الكبيرة لهذا الفن الأدبى ، أو بالأحرى لهذا السلوك الابداعى الانسانى ، فانه قد لاقى اهمالا شديدا من جانب علماء النفس فلم تتطرق اليه بحوث عمليات الابداع ، وربما كان هذا راجعا — في المقام الأول — الى اهتمام علماء النفس بدراسة عملية الابداع في الأنواع الكبيرة كالرواية والمسرحية والموسيقى أو الاختراعات العلمية ، أما القصة القصيرة فربما — لأنها قصيرة — نظر اليها على انها فن سهل لا يحتاج لمجهود كبير ومن ثم فربما رسخ في بعض الأذهان أن الكاتب لا ينفق في تأليفها أكثر مما ينفقه القارىء في مطالعتها ، كما أن شيوع القصة القصيرة وانتشارها في الجرائد اليومية والمجلات الأسبوعية أو الشهرية جعلها تبدو للكثيرين وكأنها فن للتسلية لتمضية وقت الفراغ ، وبالطبع تتصف هذه النظرة بالتعسف ومجافاة الواقع ، فالقصة القصيرة فن يحتاج الى الكثير من الجهد والمثابرة سواء في تعلم التكنيكات أو أساليب الكتابة الخاصة به أو في التقاط أفكاره وتهذيبها ثم محاولة وضعها في أشكال فنية مناسبة ، فهناك العديد من العمليات التى تدور في عقل الفنان المبدع وهى تحتاج بالتأكيد الى المزيد من اهتمام الباحثين (٣٥) .

مما سبق تطفو مشكلة أخرى من المشاكل التى لابد أن تواجه من يتصدى لدراسة عمليات الابداع عموما وهي محاولة تحديد مدى اسهام عامل مواصلة الاتجاه فى هذه العمليات ، وفى البحث الحالى تكون المشكلة أكثر وضوحا ، بمعنى : هل القصة القصيرة — لانها قصيرة — لا تحتاج كى يتم ابداعها الى وجود عامل مواصلة الاتجاه Maintaining of direction بطريقة واضحة ومؤثرة كما تحتاج اليه فنون نثرية أخرى كالرواية أو المسرحية وكما وضح وظهر ذلك فى الدراسات التى أجريت فى مصر فى العقد الثامن من هذا القرن (*) •

ان تأكدنا من وجود هذا العامل خلال ابداع القصة القصيرة سيكون له أهمية كبيرة فى تصحيح كثير من المفاهيم الشائعة والخاطئة من عملية الابداع فى القصة القصيرة •

(*) المقصود هنا بالتحديد تلك الدراسات التى قام بها الدكتور مصرى عبد الحميد حنورة على الأسس النفسية للابداع الفنى فى الرواية وفى المسرحية ثم فى الشعر المسرحى بعد ذلك •

تعقيـــب :

من العرض السابق يمكن أن نلخص المشاكل المختلفة التى ينوى هذا البحث أن يتعرض لها أو يدخلها فى اعتباره وهى :

١ ــ ان هناك ندرة واضحة فى بحوث العملية الابداعية عموما ·

٢ ــ أنه ليس هناك بحث سيكولوجى تنـاول عمليـة الابداع فى القصة القصيرة باعتبارها ملمحا هاما من ملامـح الانتـاج الأدبى النثرى اليـوم ·

٣ ــ ان هناك عمليات ابداعية كثيرة لم يوجه اليها الاهتمام الكافى والجدير بهـا ·

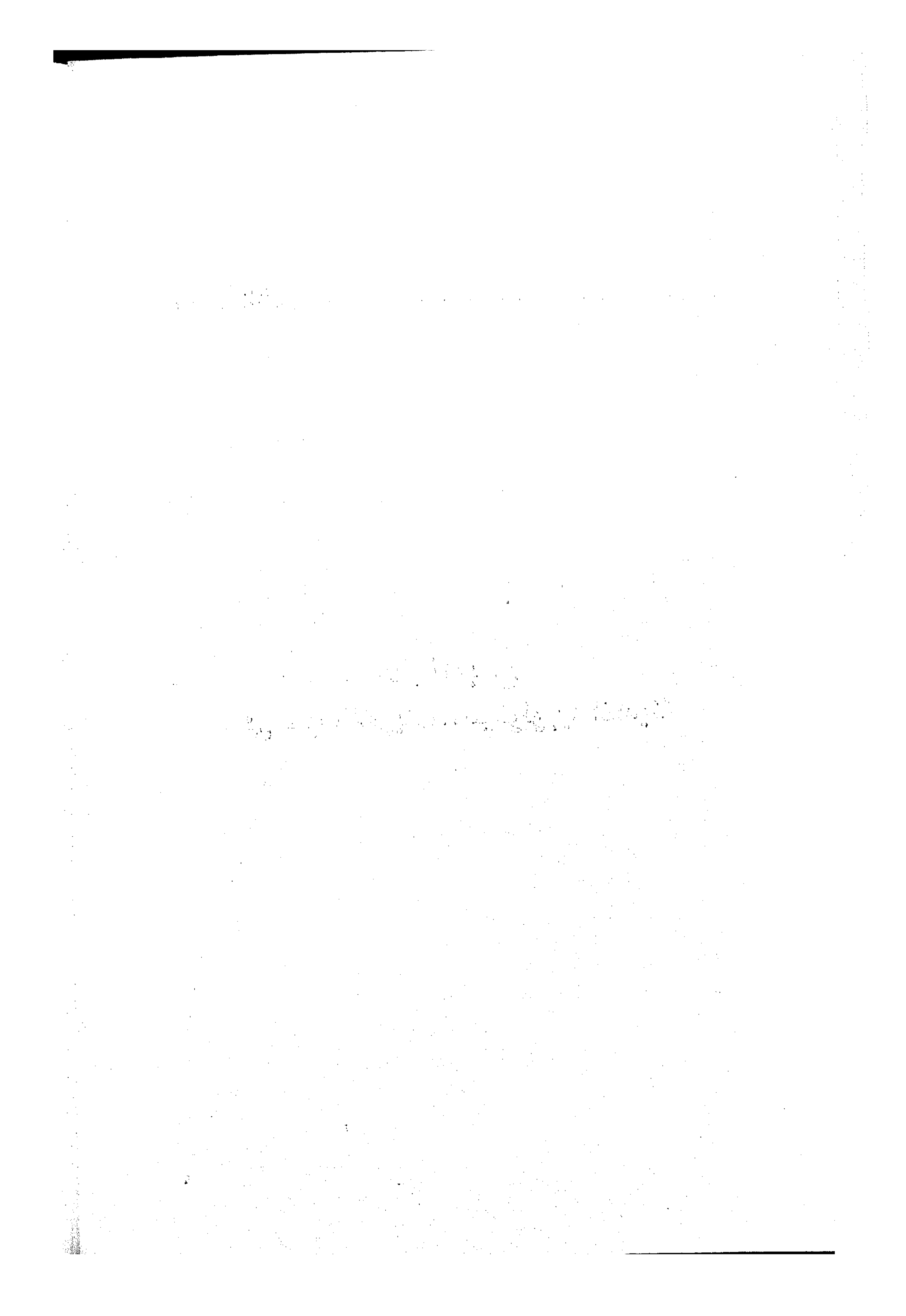
٤ ــ أن هناك خلطا شائعا فى بعض المفاهيم ، كما أن هناك اهمالا واضحا فى التعامل مع مفاهيم أخرى ·

ولهذه الأسباب مجتمعة ، ولأسباب أخـرى تتعلق بأهميـة دراسات الابداع عموما وفائدتها للمبـدعين انفسهم وللمجتمع الذى يعيشـون فيه وللعالم المحيط بهم ، كان القيام بمثـل هذه الدراسـة من الأمور المطلوبة لاستكشاف وفهم وتفسير مجال ابداعى شديد الخصوبة والأهمية ، لكنه لاقى اهمالا شديدا لا مبرر له ·

وستكون مناقشاتنا فى الفصول التالية من هذا الكتاب هى محاولة فى طريق هـذا الاستكشاف والفهم والتفسـير لهذه الظاهرة السيكولوجية شديدة الخصوبة والثراء ·

الفصل الثانى

عملية الابداع
فى ضوء النظريات السيكولوجية الحديثة



تعريفات المصطلحات الأساسية :

أولا : معنى مصطلح « عملية » Process

مصطلح له مجموعة غنية متنوعة من المعانى فى علم النفس ، ورغم تعدد المعانى فان المصطلح يشتق جذوره من الأصل اللاتينى Procesus الذى يعنى التقدم للأمام a going forward والدلالة الأساسية للمصطلح تشير دائما الى سلسلة من الخطوات أو عمليات التقدم فى اتجاه هدف معين ، والمعانى المعقدة للمصطلح تشير الى :

١ ــ بشكل عام ، يشير مصطلح العملية ، الى أى تغير أو تعديل يحدث لشيء ما نهتم باتجاهه أو نقطة جوهرية فيه ، والمعنى المألوف هنا يتضمن أن شكل أو بنية كائن ما أو موضوع يتصف بالثبات أو الاستقرار النسبى وأن أى تعديل منتظم فى هذا الشكل أو البنية عبر الزمن يمثل بعض العمليات الأساسية ذات المعنى التى تؤدى الى شكل أو بنية مختلفة ، والعملية هنا ينظر اليها على انها نشطة وايجابية بينما ينظر الى البنية على انها سلبية وتخضع للتغير ، وهذا المعنى العام يستخدم غالبا فى معظم مجالات العلوم الاجتماعية ٠

٢ ــ يشير مصطلح العملية الى الطريقة أو الشكل الذى يتم بواسطته حدوث تغير ما ، وعادة ما تتم الاشارة هنا الى العمليات التى ينجم عنها نتائج معينة ، مثل : عملية التعليم وعملية الانطفاء Extinction

(★) الانطفاء : فى نظريات التعلم يشير الى عدم حدوث الاستجابة المتعلمة أو انخفاضها ٠

٣ – فى علم النفس المعرفى يشير المصطلح الى أى عمليـة تكون بمثابـة المكـون Component فى تنظيم وتسجيـل وتفسير المعلومـات ، وما يسمى بالعمليات المعرفية يشتمل على الذاكرة والتفكير والتفسير وحل المشكلات والابداع وما شابه ذلك ٠

والاستخدامات الثلاثة السابقة لمعنى العملية تشير الى نشاط خاص يتعلق بالانهماك فى تنفيذ عمليات خاصة ٠

٤ – فى علم الفسيولوجيا يشير مصطلح عملية الى العمليـات الأساسية الخاصة بالسلوك ويتضمن الاستخـدام هنا تلك الحقيقـة التى لابد من معرفتها والتى لا خـلاف عليها والقائلـة بأن بعض العمليـات الفسيولوجية والبيولوجية تكون مسئولة عن السلوك الذى نلاحظه ٠

٥ – فى مجال التشريح فان أى امتداد بسيط أو حركة من عضو أو خلية من محور الخلية Axon والشجيرات Dendrites هى عمليات ٠

٦ – فى نظرية « تتشنر » البنائية تشير العملية الى المحتـوى الشعورى دون احالة أو رجوع لمعناه أو قيمتهأو سياقه(١) (Reber, 1987, pp.)

الخلاصة أن المعنى العام الذى يتفق عليه علماء النفس لمعنى العملية

هو انها نشاطات Activities (٢) أو هى ما يحدث ومن ثم فهى تقابل مع الشكل والبناء والثبات (٣) ٠

وكذلك نشـير الى التغير الذى يحدث فى نشاطات الكائن والطريقة التى يحدث بها هذا التغير ومن ثم هذه النشاطات فى شكلها الجديد (٤) ٠ العملية اذن هى سلسلة من النشاطات المنتظمة الموجهة نحو هدف ، أو هى نشاط متصل أو سلسلة من المتغيرات تأخذ شكلا معينا ، فهى شىء ما يحدث ضد الثبات والاستقرار ويشير الى سلسلة من الخطوات المتتالية والمتصلة والمتفاعلة والتى يتم من خلالها الوصـول الى هدف معـين ، فما هى اذن عملية الابداع ؟

ثانيا : معنى « الابداع » Creativity

يستخدم مفهوم الابداع كى يشير الى العمليات العقليـة التى تؤدى الى الحلول والأفكار والتصورات والأشكال الفنية والنظريات أو المنتجات التى تكون فريدة وجديدة (٥) ٠

وقد اختلف العلماء فيما يتعلق بنقاط التركيز التى اهتموا من خلالها بالابداع فالبعض نظروا اليه باعتباره القدرة على ايجاد شيء جديد لم يكن موجودا من قبل ، بينما نظر آخرون الى الابداع باعتباره ليس مجرد قدرة بل مجموعة من العمليات النفسية تظهر من خلالها منتجات جديدة وذات قيمة عالية ، هذا بينما نظر فريق ثالث الى الابداع باعتباره ليس قدرات وليس عمليات بل منتجات متميزة ، وتعريفات الابداع تتراوح وفقا لجوانب تركيز العلماء على القدرات أو العمليات أو المنتجات أو سمات الشخصية أو عمليات التنشئة الاجتماعية أو ما شابه ذلك من الجوانب المناسبة ، وتتراوح هذه التعريفات بدءا من النظر الى الابداع على أنه عملية بسيطة لحل المشكلات بطريقة مناسبة الى ادراكه على أنه عملية تحقيق وتعبير كامل عن امكانات الفرد الفريدة والمتميزة فرايت D. S. Wright مثلا يعرف الابداع بأنه « حالة خاصة من حل المشكلات مع التأكيد على أصالة الحل وقيمته » (٦) وينظر ماكيلر P. McKeller الى الابداع باعتباره تعبيرا عن « تفاعل معقد بين التفكير الواقعي والتفكير الخيالي » (٧) وعرف شتاين M. Stein الابداع بأنه عملية ينتج عنها عمل جديد تقبله جماعة ما فى وقت معين على أنه مرض أو مفيد أو مقنع (٨) أما فرانك بارون F. Barron فعرف الابداع بأنه طاقة يتم توظيفها للعمل بطريقة بنائية (٩) ولكن هذا التعريف فيما نعتقد ليس كافيا حيث ان العديد من النشاطات الانسانية هى طاقات يتم توظيفها للعمل بطريقة بنائية ومع ذلك فهى ليست نشاطات ابداعية ، فالجانب المميز للابداع أنه استجابة جديدة أو على الأقل غير شائعة هذه الاستجابة تكون توافقية وتخدم فى عمليات التكيف الداخلى (فيما بين الانسان ونفسه) والتكيف الخارجى (فيما بين الانسان والبيئة الاجتماعية والفيزيقية) وربما يتفق مع ما أكده وايتفيلد R. Whitfield من أهمية أن تكون الفكرة الابداعية متميزة بالجدة والبساطة المناسبة والدقة والاكتمال (١٠) وعندما نقول أن شخصا ما قد أظهر تفكيرا ابداعيا فان ذلك يتضمن أن ما أنتجه يتميز بالأصالة عندما نقارنه بالانتاجات السابقة عليه ، كما انه تكون له دلالاته وأهميته بالنسبة لأى انتاج يتلوه ، وهذا حقيقى سواء كان الانتاج اسلوبا فى التعبير الفنى أو نظرية فى العلم أو طريقة أصيلة فى حل مشكلة ما كان لها حل آخر أقل أصالة (١١) • (N. Bolton, 1976, p. 18)

فى عام ١٩٦٢ اقترح نويل وشو وسيمون أن حل المشكلة يسمى ابداعيا الى المدى الذى يتفق به هذا الحل مع واحد من الشروط التالية :

١ ـ أن ناتج التفكير تكون له جدته وقيمته (اما بالنسبة للمفكر أو بالنسبة لثقافته التى يعيش فيها) •

٢ ـ أن التفكير نفسه يكون غير تقليدي ، غير مألوف ، بمعنى أنه يتطلب ويشترط تعديلا أو رفضا للأفكار المقبولة سلفا ٠

٣ ـ أن هذا التفكير يتطلب درجة عالية من الدافعية والمثابرة ويحدث عبر فترة طويلة من الزمن (بشكل مستمر أو متقطع) أو من خلال التكثيف أو التركيز المرتفع ٠

٤ ـ أن المشكلة تكون فى عرضها أو حالتها الأولى غامضة أو سيئة التحديد بحيث تمثل عملية صياغة المشكلة نفسها ، بشكل مناسب ، أحد الجوانب الهامة فى المهمة المطلوبة (١٢) (J. Hayes, 1978, p. 240)

من الواضح هنا أن نويل وشو وسيمون ـ أصحاب الأفكار الأساسية فى منحى تشغيل المعلومات كانوا يحاولون التقدم خطوة أبعد من مجرد الاقتصار على سلوك حل المشكلات كما تعرفه الحاسبات الآلية ، انهم يضعون فى اعتبارهم الجوانب المعرفية والمزاجية الدافعية والاجتماعية المختلفة لعملية الابداع ٠

هذا التنوع فى مظاهر الابداع والظاهر فى تعريف هؤلاء العلماء له كان ظاهرا أيضا بشكل أكثر اتساعا وعمقا عبر تاريخ الدراسات السيكولوجية للابداع ، فالملمح المثير للاهتمام فى تراث الدراسات الابداعية كما يشير ستيوارت جولان S. Gollan فى مراجعته النقدية لتراث دراسات الابداع ـ هو ذلك التنوع الكبير المثير فى الدوافع والاهتمامات والمناحى المميزة للباحثين المختلفين ، فالابداع نظر اليه على أنه سمة موزعة توزيعا اعتداليا ، وعلى أنه استعداد شخصى وعلى أنه عملية داخلية وعلى أنه اسلوب للحياة ، وتم وصفه أيضا على أنه يوجد لدى كل الأطفال ولدى قلة فقط من الراشدين ، وتم وصفه أيضا على أنه هو الذى يؤدى الى الابتكارات العلمية والمنتجات الفنية والأفكار الجديدة ؛ وتم وصفه كذلك على أنه يرتبط ـ أو يمثل أحيانا ـ الذكاء ، القدرة الانتاجية ، الصحة النفسية ، الأصالة ، وتم وصفه على أنه يتحقق من خلال تحقيق الذات والتسامى وقمع الاندفاعات التدميرية ، بالطبع هناك حاجة للتنظيم واحداث التكامل بين الاتجاهات السيكولوجية المختلفة فى تعريف ودراسة الابداع ، ويشير جولان الى وجود أربعة جوانب أساسية يمكن تصنيف اتجاهات العلماء المختلفين اليها هى : التأكيد على أهمية النواتج الابداعية ـ التأكيد على أهمية عملية الابداع ـ التأكيد على أهمية عمليات القياس للخصائص والقدرات الابداعية ثم التأكيد على أهمية السمات الشخصية للمبدعين ، وتعريف الابداع من خلال النواتج أدى بالعلماء للاهتمام بالمحكات المحددة

للنواتج الابداعيــة وتعريف الابداع على أنه حصيلــة سمات واستعدادات مركبة قاد العلماء الى محاولة الكشف عن وجـود هذه القـدرات من خلال أسلوب التحليل العاملي وقادهم أيضا الى تطوير أدوات لقياس هذه السمات والقدرات ، وتعريف الابداع على أنه عمليــة تبلـغ ذروتها فتنتج أفـكارا واستبصارات جديدة أدى بالباحثين الى دراسة التقارير الاستبطانية كذلك ملاحظة المراحل الزمنية لحدوث فعل الابداع ، والنظر الى الابداع على أنه أسـلوب للحيـاة ، أو هو الشخصية فى حالة فعل أو نشاط أدى بالعلماء الى الاهتمام بوصف وقياس شخصيات الأفراد الذين يعتقد أنهم مبدعون وخلال ذلك تم الاهتمام أيضا بدوافع الابداع ، ويقول جولان ــ ان تأكيد أهمية كل جانب من الجوانب السابقة ليس فى حاجة الى تبرير ، فالنواتج والعمليات والقدرات أو الاستعدادات وسمات الشخصية كلها جوانب هامة فى تفسير الابداع (١٣) ·

الى مثل هذا الرأى يتجه أيضا تورانس مع بعض الاختلاف ــ فالابداع فى رأيه يمكن أن يعرف من خلال طرائق عديدة ، أنه يمكن أن يعرف من خلال الاشارة الى الشخص المبدع أو عملية الابداع أو المنتج الابداعى ، ثم أنه يمكن تعريفه فى ضوء الشروط الاجتماعية للابداع أيضا ، هذه الشروط الاجتماعية هى الجانب الذى لم يهتم به « جولان » كثيرا فى تحديده لمكونات الابداع ، وتورانس فيشير الى تعبيـر رودس الخاص عام ١٩٦١ الى هـذه الأنـواع الأربعــة من التعريفـــات بأنهـــا يمكن تلخيصها فى التعبير : Four P's of Creativity اى الحروف (P) الأربعة للابداع وذلك اشارة الى كلمات Person اى الشخص و Process اى عملية و Press التى استخدمها رودس للاشارة الى الضغوط الاجتماعية المتبادلة بين المبدع والمجتمع الذى يعيش فيه ثم كلمــــة Product كاشـارة الى الناتــج أو النواتج الابداعية ، وقد قـام رودس أيضا بمحاولة الدمــج بين هذه العناصر أو المناحى الأربعة فى تعريف الابداع بأن طرح تعريفا خاصا يقول بأن الابداع هو اسم يشير الى الظواهر التى يقوم من خلالها شخص معــين بتوصيــل تصــور جديد (هو النـاتــج) وقال أيضــا بأن النشـاط العقــلى (أو العملية) متضمن أيضا فى التعريف ، كما لا يمكن أن ندرك المبــدع باعتباره يعيش أو يعمل فى فراغ ومن ثم يكون مصطلح الضغط أو التأثير Press موجودا من جانب المبدع ومن جانب المجتمع أيضا ·

لعلنا لاحظنا أن التأكيد على أهمية انتاج شىء جديد متضمن فى كل تعريفـات الابداع السابقة تقريبا ، وهذا ما أكده أيضا شتاين حين أشار الى أن الابداع يجب أن يعرف فى ظل الثقافة التى يظهر فيها ، والجدة هنا

تعنى أن الناتج لم يوجد مسبقا بنفس الشكل ، أو قد يشتمل على اعادة تكامل ما بين مواد أو عناصر معرفة موجودة فعلا ، لكنه يجب أن يشتمل على عنصر جديد ، ويؤكد شتاين أيضا أهمية قبول الجماعة أو الثقافة للنواتج الابداعية الجديدة فى وقت ما على أنها مرضية أو مشبعة أو مقنعة ·

كذلك حاول تايلور أن يوجد تسوية أو يقوم بعمليات تكامل ما بين الآراء المختلفة أو يقوم بعمليات تكامل ما بين الآراء المختلفة الخاصة بالابداع فاقترح أننا نفكر في الابداع من خلال مستويات مختلفة هى :

١ ـ الابداع التعبيرى Expressive Creativity ويتعلق الرأى هنا بالتعبير المستقل حيث تكون المهارات والأصالة وكفاءة المنتج غير هامة كما فى رسومات الأطفال التلقائية ·

٢ ـ الابداع الانتاجى Productive Creativity ويتعلق ذلك بالنواتج الفنية أو العلمية حيث يوجد ميل لتقييد وضبط اللعب الحر وتطوير أساليب لانتاج منتجات مكتملة ·

٣ ـ الابداع الاختراعى Inventive Creativity ويتعلق ذلك الابداع بالمبتكرين والمستكشفين Explorers حيث تظهر البراعة فى التعامل مع المواد والمناهج والأساليب ·

٤ ـ الابداع الابتكارى Innovative Creativity ويتعلق ذلك بعمليات التحسين المستمرة من خلال القيام بتعديلات تشتمل على مهارات تجريدية وتصورية (ابتكار نظريات جديدة فى العلم والفن مثلا) ولكن من خلال الاعتماد على أفكار ونظريات موجودة سلفا ·

٥ ـ ابداع الانبثاق Emergence Creativity ويتعلق هذا الابداع بالمبدأ أو الافتراض الجديد كلية والذى تزدهر حوله مدارس جديدة · وقد أشار تايلور الى أن عديدا من الأفراد يكون هذا المستوى الخامس فى أذهانهم عندما يتحدثون عن الابداع ، وحيث ان هذا المستوى (الخامس) من التفكير الابداعى نادر الحدوث الى حد كبير ، فان المستويات الأقل منه كانت هى المتضمنة عادة فى معظم بحوث التفكير الابداعى (١٤) (E. Torance, 1983, pp. 5-6)

يؤكد تورانس أيضا أهمية جوانب الابداع الأربعة (الشخص / العملية / الناتج / المجتمع) ويقوم بوصف التفكير الابداعى بأنه يحدث خلال عملية الاحساس بالصعوبات والمشكلات والثغرات فى المعرفة أى

الاحساس بالعناصر المفقودة ثم القيام بتخمينات أو صياغة الفروض من حولها وتنقيح هذه الفروض واعادة اختبارها ثم أخيرا توصيلها للآخرين بعد ثبوت فاعليتها ، ويؤكد تورانس أن هناك حاجات انسانية قوية تظهر فى كل هذه المراحل ، فاذا كان لدينا احساس بعدم الاكتمال أو بوجود شيء ما مفقود أو خارج المكان ، فان التوتر يستثار بداخلنا ، ونتيجة لذلك نبدأ فى فحص المشكلة وطرح التساؤلات وتناول الأشياء والقيام بالتخمينات وما شابه ذلك ، وقبل أن يتم اختيار التخمينات أو الفروض وتعديلها تكون فى حالة من عدم الراحة ، وحتى عندما يتم الاختبار والتعديل يظل هذا التوتر قائما حتى نجد بعض الناس (أو أحد الناس) ونخبره بما اكتشفناه، وخلال هذه العملية هناك محاولة للاستجابة بشكل بنائى للمواقف الجديدة ، وليس مجرد التوافق معها أو التكيف لها ، مثل هذا التعريف يضع الابداع فى مملكة الحياة اليومية ولا يجعله متعلقا بمنطقة أثيرية أو ذروة من قمم الابداع نادرة الحدوث (١٥) • (المرجع السابق) •

مرة أخرى نواجه محاولة لاحداث التكامل بين الجوانب المتعددة للابداع ، مرة أخرى نكتشف صعوبة ايجاد تعريف واحد جامع مانع صادق لوصف كل مظاهر الابداع ومجالاته ، مرة أخرى يظهر مفهوم صورة العائلة ويفرض وجوده على الساحة ، فى قلب كل هذا نكتشف الملمحين الأساسيين البارزين اللذين تؤكد عليهما معظم الدراسات والاتجاهات النظرية والميدانية والتجريبية : الجدة والمناسبة ، فالابداع هو المحصلة النهائية الناتجة عن (سلوك جديد) يقوم به شخص معين بطريقة جديدة أو من خلال (عمليات جديدة) ويترتب عليه ظهور (نواتج جديدة) قد تكون فى شكل أفكار أو تصورات أو أعمال علمية أو فنية أو نظريات أو أساليب حياة أو نواتج صناعية (جديدة) ، ومن خلال التفاعلات بين المبدع والمنتج لنواتج جديدة والمجتمع الذى يحيا من خلال نواتج (قديمة) ، من خلال التفاعلات والضغوط المتبادلة المشتركة بينهما ، يهدف المبدع الى أن يصل خلال تفاعلاته مع مجتمعه الى أن يتقبل مجتمعه هذه النواتج أو الأفكار (الجديدة) ويتمثلها ومن ثم يحل نمط (جديد) من الحياة محل النمط والأسلوب القديمين ، ولكن كيف يمكن أن يقنع المبدع الآخرين أو المجتمع بنواتجه وأفكاره ؟ هنا تطرح فكرة المناسبة ، فالجدة فقط ليست كافية ، لأن المنتجات الجديدة يمكن أن تكون شبيهة بهلاوس الفصاميين أو بأفكار المرضى العقليين وهذيانهم مفككة غير مترابطة كما مادة أحلام النوم أو اليقظة ، كى يكون الابداع مناسبا لابد أن يتكيء على أرضية الواقع ويستند على أسس قوية من حياة البشر ، لابد أن يقدم لهم أساليب وتصورات (جديدة) لكنها (مفيدة) فى الارتفاع بمستوياتهم الادراكية والتصورية والخياتية المختلفة • والآن فلنبدأ بعرض

بعض الاطر أو النظريات النفسية التى حاولت تفسير عملية الابداع .

أولا : الاطـار الاستبطـانى :

عملية الابداع هى فعل أو نشاط نفسى اجتماعى كلى يقوم به الانسان المبدع ويترتب عليه ظهور منتـج ابداعى جديـده يتميز بالجدة والأصالـة والمناسبة وهذه العملية هى مزيج من النشاطات المعرفية والمزاجية والدافعية والادائية والاجتماعية التى يقوم بها المبدع وهو فى سبيله للوصـول الى هدفه وهو المنتج الابداعى الذى يقوم بعد ذلك بتوصيله فى شـكل رسالة أو منتج ابداعى مناسب الى الآخرين ، والعلماء الذين اهتموا بدراسة عملية الابداع لاحظوا مجموعة من العمليات أو المراحل داخـل العملية الابداعية الكلية هذه المراحل « ماكينون » هى ما يلى :

(أ) فترة الاعداد Preparation خلالها يكتسب المرء عناصر الخبرة والمهارات المعرفية المناسبة التى تمكن المرء من مواجهـة المشـكلات وطرحها أمامه بشكل مناسب .

(ب) فترة من الجهد المكثف Concentrated effort لحل المشكلة التى قد تحل بسرعة دون ارجاء أو صعوبـة ، أو قد تتضمـن الكثير من عمليات الاحباط والتوتر والقلق والتى يمكن فى حالة عدم وجود وعى مناسب بالحل تؤدى بالمرء الى :

(جـ) فترة من الانسحاب بعيداً عن المشكلة ، ابتعاد سيكولوجى عن المجال، فترة من التخلى المؤقت عن المشكلة وغالبا ما يشار الى هذه الفترة باعتبارها فترة أو عملية اختمار Incubation وتعقبها فترة أخرى هى :

(د) لحظة الاستبصار a moment of insight والتى يصاحبها احساس من الابتهاج والفرح والانشراح (١٦) . (المرجع السابق)

ثم أضاف بوانكاريه بعد ذلك مرحلة التحقيق Verification وأبدل تسمية التشبع وفضل عليها اسم الاعداد Preparation ، ثم عرض والاس كل ما سبق بعد ذلك بطريقة منظمة ، واعتبر ، متأثرا بوليم جيمس ، الحياة العقلية سلسلة من الوقائع المتفاعلة ،وقد تكون أى منها فى أى لحظة بداية أو مشتملة أو نهاية لواقعة أخرى ، (١٧ ، ١٨) وعرض والاس المراحل الأربع فى العملية الابداعية كما يلى :

١ ـ الاعداد : وهى المرحلة التى تبحث فيها المشكلة من جميع الاتجاهات والتى يكتسب المرء فيهـا عن طريق الملاحظة والتذكر مجمـوعة من

الحقائق والكلمات وقواعد التفكير أو ما سماه هوبز بالتفكير المنظم Regulated thinking

٢ ـ الاختمار : ولا يحدث هنا تفكير ارادى أو شعورى ، بل ما يحدث هو **سلسلة من الوقائع العقلية اللاارادية أو اللاشعورية ، وقد يقضى** وقت هذه المرحلة فى عمل ذهنى شعورى أو نشاطات أخرى ، أو فى الاسترخاء دون أى مجهود عقلى شعورى ، وفى الأشكال الأكثر تعقيدا من التفكير الابداعى فان الاكتشاف العلمى مثلا أو كتابة قصيدة **أو صياغة قرار سياسى مهم يكون من المرغوب فيه** ـ من أجل تحقيقه ـ ليس فقط التحرر من التفكير الواعى فى المشكلة الخاصة التى يثور بشأنها الاهتمام ، بل أن هذه الفترة يجب أن تقضى بطريقة ما بحيث لايسمح لأى شىء باعاقة النشاط الحر للاشعور ، ومن ثم فان هذه **المرحلة يجب أن تشتمل على كمية كبيرة من الاسترخاء الذهنى** الفعلى .

٣ ـ مرحلة الاشراق : وفيها تظهر الأفكار بطريقة مفاجئة وغير متوقعة أى تحدث ومضة فورية لا تستطيع أن تؤثر فيها ـ كما يقول والاس ـ بأى مجهود ارادى مباشر ، وهى تحدث بعد عدد كبير من المحاولات والتداعيات غير الناضجة .

٤ ـ مرحلة التحقيق : وهى تماثل مرحلة الاعداد فى انها شعورية ويستخدم المبدعون هنا القواعد المنطقية والرياضية للتحكم فى أفكارهم (١٩) .

وقد ثارت خلافات عديدة حول هذا التقسيم ، ورغم اتفاق معظم الباحثين على أهمية فترتى أو مرحلتى الاعداد والتنفيذ فانهم يختلفون بصدد ما قيل حول الاختمار والاشراق فمثلا رفض « وودورث » التفسيرات اللاشعورية لمرحلة الاختمار وقال بأن ما يحدث خلال هذه الفترة هو السماح للوجهات الذهنية Mental sets الخاطئة بالذهاب بعيدا من خلال التقليل من تعب المخ ، ومن ثم تتاح للمفكر الفرصة أو الحرية فى أن يلقى نظرة جديدة على مشكلته وربما كان ما يحدث هنا هو اعطاء الفرصة لوجهات ذهنية جديدة فى أن تنمو من خلال المعلومات الجديدة التى يستقبلها الفرد من خلال هذه الفترة ومن خلال الهاديات التى تأتى من النشاط العقلى أثناء انشغال الفرد بنشاطات أخرى (٢٠ ، ٢١) .

وتقوم شكوك عديدة فيما يتعلق بضعف الدليل الايجابى المؤيد للاختمار كعملية ، « فعلماء النفس يميلون الى الحذر فى استخدام الأدلة

القصصية كشواهد ، حتى تلك التى ذكرها أشخاص مشهورون » (٢٢) ، وقد طالب جيلفورد بالتخلى عن المفهوم وقال بأنه « ليس الاختمار نفسه هو صاحب الأهمية الكبيرة ولكنها طبيعة العمليات التى تحدث خلال فترة الكون هذه ، وأيضا العمليات التى تحدث قبلهـا والتى تحدث بعدها ، وأيضـا الفروق الفردية فى كفاءة هذه العمليات » (٢٣) . أما بولتون فاعتبر أن مفهوم الاختمار له قيمـة تفسيرية ضئيلة حيث انه يوحى بأن هناك شيئا ما يحدث فيما بين تحدد المشكلة والوصول الى حلها ولكنه لا يحدد ما الذى يحدث بطريقة دقيقة ومقنعة (٢٤) .

ورغم أن جهودا عديدة قد فشلت فى اظهار الاختمار تجريبيا الا أن المؤيدين للرأى التقليدى ـ أى رأى والاس ـ يؤكدون أهمية الاختمار لكنهم يفشلون فى اعطاء أوصاف تفصيلية للعمليات الابداعية التى تحدث خلاله .

هذا عن الاختمار ، فماذا عن الاشراق أو التنوير ؟

بعـد فترة الاعـداد والاختمار غالبا ما تأخـذ فترة الاشراق شـكل الصورة البصرية المضيئة شديدة الحيوية ، هذه الصورة تقوم بتمثيل الحل ـ الذى يبحث عنه المبدع ـ بطريقة مباشرة أو بطريقة رمزية .

وأحيانا ما تزود الصور الخيالية المبدع بالفكرة الأساسية لقصيدته أو لوحته أو قصته ،وتكشف السير الذاتية للشاعرين وليم بليك وصمويل كولريدج عن أمثلة كلاسيكية فى هذا السياق ، ونجد مثالا حديثا أيضا فيما ذكرته انيد بليتون E. Blyton فى رسالة منها الى عالم النفس بيتر ماكيلر وصفت فيها كيف تحدث أفكار القصص لديها فقالت : « اننى أغلق عينى لدقائق قليلة ، واضعة آلتى الكاتبة الصغـيرة على ركبتى ، وأجعـل عقلى صافيا وفى حالة انتظار ، ثم بعد ذلك وبالوضوح الذى يمكننى أن أرى من خلاله طفلا صغيرا حقيقيا ، تقف شخصياتى أمامى داخل عين عقلى .. وتتحرك القصة بداخـلى كما لو كانت هناك شاشة سينما خاصـة هناك بداخلى .. اننى لا أعرف مقدما ما يمكن أن يحدث .. وأكون فى تلك الحالة المبهجة التى تمـكننى من كتابة القصـة وقراءتهـا للمـرة الأولى فى نفس اللحظة » .

والبحوث اهتمت بدراسة عمليات ونواتج الابداع فى ظل الظروف المرتبطة بالصور الخيالية هى بحوث قليلة بدرجة ملفتة للنظر ومن أمثلة هذه الدراسات دراسة فيليب كوبزانسكى P. Kubzansky عام ١٩٦١ حول تأثير العزلة الادراكية على الابداع حيث وجد ارتباطا بين حالة العزلة

والدرجات على بعض اختبـارات جيلفورد للابداع وكذلك دراسة هارمان Harman وزملائه عن تأثير عقار L.S.D. على الابداع حيث وجد تزايدا فى الصور البصرية وعمليـات التهوية خـلال تعاطى هذا العقـار المهلوس واعتبر أن هذا شرطا ضروريا للابداع لكنه لم يقم باختبار ذلك على مبدعين حقيقيين ومن ثم ظلت نتائجه ناقصة (٢٥) ٠

ان فحص اعترافات المبدعين يدل على أن الحـل يتم الوصـول اليه بطريقة تدريجية أكثر منها مفاجئة ، بمعنى أن تلك اللحظات التى تعددت تسمياتها ما بين وحى ، الهام ، استبصـار ، حدس ، تنوير ٠٠ الخ ٠ « نادرا ما تزور العقول التى لم تكن مهيأة لها » كما يقول باستير ورغم أن هناك فكرة رومانتيـكية فحواها أن الأفكار تقفـز فجأة ــ وبدون مجهـود ارادى ــ الى أذهان المبدعين الحقيقيين فان هناك أدلة كثيرة على أن هذا نادرا ما يحدث (٢٦) ٠

واذا جاء التنوير فى فترة ما ــ قصيرة أو طويلة ــ نتيجـة للتركيز المكثف على المشكلة فان افتراض وجود عمل لا شعورى مسبق يكون أمرا لا مبرر له (٢٧) ورغم ما فى قصيدة « كوبلاخان » مثلا لكولريدج من صور وأسماء وأماكن غريبـة ، فان لويس قد استـطاع ــ كما يقول هايز ــ أن يتوصل سنة ١٩٢٧ الى أسس هذه المعرفة من خلال فحصه لكراسة الملاحظات التى كان كولريدج يدون فيها ملاحظاته ومقتطفاته من قراءاته ٠ وبمقارنة هذه الملاحظـات والمقتطفات بالصور الخياليـة ، والكلمـات الموجـودة فى القصيدة استطاع لويس أن يحدد مصادرهـا ، فقراءات كولريدج عن نهر النيل ، مصر ، الحبشـة ، كانت لها آثارهـا الكبيرة فى ابتكاره لصـوره وأفكاره الواردة فى هذه القصيدة ٠ ومن ثم فقد اختفى الكثير من الغموض أو الابهام الذى كان يحيط بابداع كولريدج لقصيدته هذه ، هذا الغموض هو سمة واضحة فى تفكير أنصار الرأى التقليدى (الاستبطانى) ٠ وهم غالبا ما يلجئون اليه فى تفسير الأعمال الابداعية الكبيرة ، كمـا أنهم غالبا ما يحاولون اضفاء تهويمات لاشعورية على هذه التفسيرات (٢٨) ٠

وتعليقا على تقسيم والاس عموما أكد جيلفـورد « انه تقسيم سطحى من وجهة النظر السيكولوجية ٠٠ انه أكثر درامية منه موحيا بفروض قابلة للاختبار ٠٠ انه لا يخبرنا فى الغالب بأى شىء عن العمليات العقليـة التى تحدث بالفعل ٠٠ فالمفاهيم لا تقود مباشرة الى اختبار الأفكار » (٢٩) وعلق ليثون على هذا التقسيم بقوله « انه تقسيم يضع الأوجه المختلفة للعمليـة الابداعية ويصفها بطريقة جامدة ، وفى مراحل وأجزاء منفصلة ٠٠ كما أن المراحل يتم فرضها على النشاط الابداعي الحادث بطريقة متعسفة » (٣٠) واعترض كرتشفيلد على مراحل والاس فقال « اضافة الى انها ليست محددة

تحديدا جيدا ، فانها لا تحدث فى ذلك النمط التتابعى المنتظم ، الذى أشار اليه والاس .... وبدلا من وصف العملية على هذا النحو فنحن محتاجون الى تحليل وظيفى يبحث أساسا عن التفسير المنطقى للطابع الخاص الذى تأخذه كل خطوة من خطوات التفكير الابداعى وكيف تتحدد وظيفيا بخطوات سابقة ، وما هى القنوات والضوابط للخطوات التالية » (٣١) .
ويرى « فينيك » أن « الضعف الحقيقى فى النظر الى التفكير الابداعى على أنه يتضمن تسلسلا لمراحل محددة تحديدا صارما ليس فى أن هذه المراحل غير موجودة ، وانما فى اعتبارها عامة ومتمايزة ومتتابعة بطريقة معينة ، مع أنه من الأفضل النظر اليها كما فعل « فرتهيمر » أى على أساس اعتبار التفكير الابداعى نمطا كليا من السلوك تتداخل فيه عمليات عديدة وتتفاعل فيما بين حدوث المنبه الأصلى وتشكيل السلوك الناتج . فمن المهم أن ندرك التفكير الابداعى على أنه نشاطات ديناميه متفاعلة أكثر من كونه مراحل منفصلة » (٣٢) وقد حاولت بعض البحوث التجريبية مثل بحوث « كاترين باتريك » التى درست الشعراء وغير الشعراء « كمجموعة ضابطة » والرسامين وغير الرسامين (كمجموعة ضابطة) ، وبحوث « ايندهوفن وفينيك » التى درست الرسامين أن تختبر ما اذا كانت هذه المراحل تحدث بصفة عامة ، وفى كل المستويات . وقد استطاعت « باتريك » أن تميز بين مراحل والاس الأربع ، ولكنها بينت أنها مراحل متداخلة متلاحمة ، كما وجد « فينيك وايندهوفن » دليلا على المراحل وأكدا تفاعلها واقترحا أنها لم تكن مراحل على الاطلاق ولكنها تحتوى على عمليات دينامية تتم أثناء الابداع (٣٣) .

لكن الدراسات الميدانية هنا هى دراسات قليلة ، كما انها تدعم — غالبا — بتفسيرات استبطانية من المبدعين عن خبراتهم وطرق عملهم ، كما أن عينة العمليات الابداعية المتضمنة فى العملية الكلية ، وأن موقف الاختبار عادة ما يكون مصطنعا وغير مماثل للموقف الابداعى الطبيعى زمانيا أو مكانيا (٣٤) .

والملاحظ عموما على اقتراحات وتفسيرات « والاس » أنه كان يعطى دورا سلبيا للمبدع خاصة خلال عمليتى الاختمار والاشراق، وأنه كان يضع مقاليد أمور هاتين العمليتين فى يد « اللاشعور » ذلك الاسم الجميل الذى أطلق فى وقت ما لسد الفراغات فى معرفتنا السيكولوجية (٣٥) .

اضافة الى ما سبق فان « والاس » كان يفترض ميكانيكية العمل الابداعى ، فعندما يشعر المبدع بالاجهاد — كما يرى والاس — فان عليه أن يجلس وينتظر هبوط الفكرة المبدعة ولا يفعل شيئا سوى هذا الانتظار(٣٦) متناسيا أن العمل الابداعى يتطلب الارادة والانتباه والتركيز والانشغال العميق بموضوع الابداع .

ثانيا : نظرية التحليل النفسى :

١ ـ المفاهيم الأساسية :

نعرض فيما يلى أهم المفاهيم المستخدمة فى ميدان التحليل النفسى بشكل عام وفى التحليل النفسى فى تفسير الفن والابداع الفنى والأدبى بشكل خاص وسنقوم بالتركيز فقط على بعض المفاهيم التى يكثر استخدامها فى نظريتى فرويد ويونج بشكل خاص .

(أ) الشعور Consciousness

(أ) الشعور بشكل عام هو حالة من الوعى ، هذا هو الاستخدام الأكثر عمومية للمصطلح ، هذا المعنى يكون هو المقصود فى عبارة مثل « فقد ذلك الشخص وعيه » أى شعوره .

(ب) الشعور هو مجال العقل الذى يشتمل على الاحساسات والادراكات وعناصر الذاكرة التى يكون المرء واعيا بها بشكل مؤقت ، أى تلك الجوانب من الحياة العقلية الحالية التى يتنبه اليها المرء .

(جـ) الشعور هو المكون العقلى الذى يكون موجودا خلال عملية الاستبطان وهذا المعنى موجود فى الكتابات القديمة للبنائيين (أو البنيويين) أو أنصار طريقة الاستبطان فى علم النفس المبكر .

(د) فى مجال التحليل النفسى يشير هذا المصطلح الى الجانب العقلى الذى يشتمل على كل ما يكون المرء واعيا به ، ويتم التمييز بينه وبين الجانب اللاشعورى من العقل .

والمصطلح له تاريخه المتفاوت أو المتعدد الأشكال فقد مثل أحيانا البؤرة المركزية فى مجال علم النفس كما لدى المدرسة البنائية ، وفى وقت آخر تم استبعاده من مجال علم النفس باعتباره لا يمثل شيئا أكثر من ظاهرة ثانوية قليلة الأهمية تحدث نتيجة النشاطات الجسمية (كما لدى السلوكية فى شكلها المبكر الساذج) وينبع الاهتمام الحالى بهذا المصطلح من الاحساس الجارف المتزايد بأن الشعور (وكذلك الوعى) هو أحد الخصائص الأساسية المميزة للنوع الانسانى ، وهذا يعنى أنه كى يكون المرء واعيا بشكل متميز ، فانه لا يحتاج فقط الى أن يمتلك شعورا ذاتيا ولكنه أكثر من ذلك يجب أن تكون لديه القدرة الأكثر أهمية الخاصة بالاحاطة والمراجعة العقلية لما نكون واعين أو شاعرين به ، وقد انبعث الاهتمام بشكل

واضح بمصطلح الشعور فى مجال علم النفس العلمى فى السنوات الأخيرة خاصة فى مجالات المعرفة واللغة وعلم النفس العصبى (أو النيوروسيكولوجى) (٣٧) ٠

(ب) عقـدة أوديب : Odipus Complex

هى مجموعة من الرغبات والمشاعر والأفكار اللاشعورية التى تقـوم على أساس الرغبـة فى امتـلاك الوالد أو الوالدة من الجنس المقابل كالأم (بالنسـبة للولد الذكر) أو الأب (بالنسـبة للبنت الأنثى) وفى نفس الوقت ازالة الوالد (أو الوالدة) من نفس الجنس ، ووفقـا لوجهـة نظر فرويد المعروفة فان هذه العقدة تظهر خلال المرحلة الأوديبية التى تقع فيما بين سن الثالثة والخامسة تقريبا وكان فرويد يعتقد أن هذه العقدة عالمية أى موجودة لدى كل أطفـال العالم وهو ما رفضته الدراسات الانثروبولوجية التى أجريت بعد ذلك ، ووفقا لرأى فرويد فان هذه العقدة يتم حلها بشكل جزئى من خلال قيام الطفل بالتوحد (أو التماهى) Identification المناسب مع الوالد من نفس الجنس ، ويتم حل هذه العقـد كلية بعد ذلك عندما تتم اعادة اكتشاف الوالد من الجنس المقابل من خلال علاقة جنسية ناضجة مع شخص راشد من الجنس المقـابل ٠ وقد نظر فرويد الى عقـدة أوديب باعتبارها العقدة النواة (أو النووية) فى كل الاضطرابات العصابية النفسية ، فكل أنواع التثبيت Fixation أو عدم النمو أو النضج النفسى وكذلك عمليات النكوص Regression والاضطرابات النفسية والجنسية ومشاعر الذنب كلها نتيجة لهذه العقدة ٠

الشىء المثير للاهتمام أن الأصل النظرى لهذه العقـدة ، التى تشتق اسمها من شخصية أوديب الأسطورية ، قد جاء من خلال مسرحيتين للكاتب الأغريقى الشهير « سوفوكليس » فى هاتين المسرحيتين قتـل أوديب دون أن يعرف أباه ثم تزوج بعد ذلك أمه ، وقد توصل فرويد لذلك من خـلال تحليله الذاتى لنفسه بعد وفاة والده ، وفى البداية كان مصطلح « عقـدة أوديب » يشير الى عقدة الشخص الذكر تجاه والديه ومصطلح «عقدة ألكترا» الى عقدة الأنثى تجاه والديها ، أما اليوم فيستخدم مصطلح عقدة أوديب ليشير الى هذه العقدة لدى الذكور والاناث ، رغم اننا يجب أن نعرف ان خطايا الكترا كانت من نوع يختلف عما فعله أوديب ، فبدلا من أن تقوم الكترا بالقتل المباشر لوالدتها ، فانها ألحت على أخيها ودفعته للقيام بذلك٠ فى الوقت الحالى فان النظرية التحليلية النفسية تعطى اهتماما أقل لهذه العقدة أكثر من ذلك الاهتمام الكبير الذى كان موجودا لدى فرويد وأتباعه

المباشرين ، وبدلا من ذلك فانه يتم التأكيد على دراسة العلاقات المبكرة بين الطفل وأمه ، وقد أصبح عديد من الباحثين ينظرون الآن الى السلوكيات الأوديبية باعتبارها مشتقة من الخبرات والصراعات المبكرة(٣٨) ٠ هذه العقدة والأفكار الخاصة بها كانت هى الجوهر الذى استند اليه فرويد فى تفسيره للنشاط الفنى وغير الفنى لدى أدباء أمثال شكسبير خاصة فى هاملت وكذلك لدى دستويفسكى فى الاخوة كارامازوف ٠

(جـ) اللاشعور : Unconsciousness

هناك ثلاثة أنماط من الاستخدامات القابلة للتمييز بينها فيما يتعلق بهذا المصطلح ، وكل استخدام من هذه يؤكد وجود عمليات تحدث خارج التحكم الواعى للفرد ٠

١ ــ اللاشعور هو حالة تتميز بافتقاد الوعى أو نقصه فتسمى حالته لاشعورية وهذا المعنى أقل تحديدا ويستخدم بشكل مماثل لاستخدامه فى لغة الحياة اليومية ومن ثم يستخدم للاشارة الى عمليات الاثارة العقلية التى تحدث فى حالات الغيبوبة والنوم العميق والاغماء أو نتيجة للتخدير العام ٠

٢ ــ اللاشعور هى حالة تتميز بنقص أو افتقاد الوعى بالعمليات الداخلية التى تحدث ، هنا يستخدم المصطلح للاشارة الى العمليات الداخلية التى تسبق ــ بشكل مضمر ــ الجانب الخارجى من الشعور ٠

ورغم أن الاستخدامين السابقين يغطيان كل العمليات التى تحدث خارج التحكم الشعورى أو الواعى للفرد ، وغالبا ما يشار هنا الى العمليات المعرفية والانفعالية والدافعية ، أما العمليات الفسيولوجية التى تحدث الى حد كبير دون وعى الفرد ، فنادرا ما يتم الاشارة اليها خلال الاستخدام لمصطلح اللاشعور لاحظ أيضا خلال الاستخدامين السابقين لم يتم تعريف مصطلح اللاشعور بشكل محدد ، وكل ما تم طرحه فقط هو اشارات الى عمليات لاشعورية ــ تفتقد الوعى ــ ليست شعورية تحدث داخليا أو ضمنيا دون تحكم ارادى خاص من الفرد ٠

٣ ــ فى مجال علم نفس العمق Depth Psychology أو علم نفس الأعماق خاصة فى ميدان التحليل النفسى يستخدم المصطلح للاشارة الى الموقع أو المكان أو الجانب النفسى الذى يشتمل على الوظائف المكبوتة الخاصة بالهو id (الجانب الخاص بالغرائز من النفس فى ضوء نظرية فرويد) فاللاشعور اذن يشتمل على الدوافع والرغبات البدائية وعلى الذكريات

والصور والنزعات التى تثير القلق الى حد كبير ولا يمكن قبولها عند مستوى الشعور ومن ثم يتم تحويلها الى منطقة اللاشعور وكبتها هناك (٣٩) .

(د) الكبـت Repression

المعنى الأساسى هنا مشتـق من الجـذر الخـاص بالفعـل « يكبت » To Repress الذى يعنى الاخفاء والقمع والتحكم والرقابة والاستبعاد .. الخ . ومن ثم فانه فى كل علوم نفس الأعماق والتحليل النفسى بدءا من نظرية فرويد وما بعدهـا ، استخدم هذا المصطلـح ليشير الى العمليـات العقلية المفترضة التى تنشط من أجل حماية الفرد من الأفكار والاندفاعات والذكريات التى يمكن أن ينتج عنها القلق والخوف والشعور بالذنب اذا أصبحت واعية أى فى مجال الشعور الشخصى . وقد تم النظر الى عمليـة الكبت باعتبارها نشطة عند مستوى اللاشعور ، أى انها لا تقوم فقط بابعاد بعض المحتويات العقلية عن الوصول الى مستوى الشعور ولكنها أيضا تحدث فى مستـوى بعيـد عن مستوى الشعـور . فى نظريـة التحليـل النفسى الكلاسيكية ، ثم النظر الى هـذه العملية باعتبـارها وظيفة تقوم بها الأنا واعتبارها كذلك تشتمل على عديد من العمليات مثل :

(أ) الكبت الأساسى أو البدائى Primal Repression وفيه تحـدث عمليات منع واعاقة الاندفاعات والدوافع البدائية والمحرمة من الوصول الى مستوى الشعور .

(ب) الكبت الأولى Primary Repression وفيه يتم ابعاد المحتوى العقلى المنتج أو المثير للقلق بقوة بعيدا عن مجال الشعور ويمنع من الظهور مرة أخرى .

(جـ) الكبت الثانوى Secondary Repression وفيه يتم كبت العناصر التى يمكن أن تخدم فى تذكيره ، أى جعـل الفرد يتذكر تلك المادة التى قام بكبتهـا .

ان ما يعنيه التحليل السابق هو أن ما يتم كبته لا يخمد أو ينتهى أو يموت ، بل يستمر فى وجوده الحى عند مستوى اللاشعور ، انه يظهر ويكشف عن نفسه من خلال اسقاطه لنفسه فى شكل رمزى مميز خاصة فى الأحـلام والأفعـال اللاارادية والأمـراض النفسية وكذلك فى الابداع الفنى (٤٠)

(هـ) الاعلاء أو التسامى Sublimation

فى التحليل النفسى التقليدى ، فان التسامى يشير الى العملية التى يتم من خلالها تهذيب واعادة الدوافع والاندفاعات البدائية والغريزية والمحرمة فى شكل سلوكيات جديدة ومتعلمة وغير غريزية ٠

وبشكل نمطى يستخدم المصطلح من أجل فهم أن السلوكيات المتعلمة تكون سلوكيات مقبولة اجتماعيا ، بينما الاندفاعات والدوافع البدائية العميقة ليست كذلك ، وقد اعتبرت نظرية التحليل النفسى أن النزعات الابداعية والفنية هى تجليات أو مظاهر خاصة لعمليات الاعلاء أو التسامى (٤١) ٠

(و) العملية الأولية Primary Process

فى التحليل النفسى تشير العمليات الأولية الى تلك الوظائف التى تكون نشطة عند مستوى الهو Id الغريزى ، وهنا يتم تصور العملية الأولية باعتبارها عملية لا شعورية ، لا عقلانية ، تجهل أو تتجاهل حدود الزمان والمكان ويتحكم فيها مبدأ اللذة والألم ، فخلال هذه العملية يندفع الفرد فى اتجاه اللذة ويبتعد عن الألم (٤٢) ٠

(ز) العملية الثانوية Secondary Process

فى نظرية التحليل النفسى تشير العمليات الثانوية الى النشاطات الشعورية العقلية والمنطقية ، وتم تصور هذه العمليات باعتبارها ترتبط بشكل وثيق بالأنا Ego ومبدأ الواقع ، فهذه العملية تتحكم فيها حدود الواقع المنطقية والمحددة زمانيا ومكانيا (٤٣) ٠

(ح) اللاشعور الجمعى : Collective Unconsciousness

المصطلح الذى استخدمه يونج كى يشير به الى ذلك الجانب من اللاشعور الذى يشترك فيه كل البشر ٠ وقد افترض يونج أن هذا اللاشعور الانسانى موروث وينتقل عبر الأجيال ويترك آثاره على شكل مضمون المخ الانسانى وأنه غير فردى ولا شخصى بل جمعى ويتكون من المادة المتبقية رغم التطور الانسانى والمكونات الأساسية للاشعور الجمعى تسمى بالصور أو النماذج البدائية Archctypes وهى الأفكار والصور الموروثة اللاشعورية من تراث الأسلاف وعبر الأجيال مثل الصور والأفكار الخاصة حول الأب وحول الله والشيطان والخير والشر ٠٠ الخ (٤٤) ٠

٢ ـ فرويد والابداع :

رأى فرويد فى الفن وسيلة لتحقيق الرغبات فى الخيال ، تلك الرغبات التى أحبطها الواقع اما بالعوائق الخارجية واما بالمثبطات الأخلاقية ، الفن اذن هو نوع من الحفاظ على الحياة ، والفنان هو أساسا انسان يبتعد عن الواقع لأنه لا يستطيع أن يتخلى عن اشباع غرائزه التى تتطلب الابداع ، وهو يسمح لرغباته الشبقية الطموحة بأن تلعب دورا أكبر فى عمليات التخيل ، وهو يجد طريقة ثانية الى الواقع فى هذا العالم التخيلى بأن يستفيد من بعض المواهب الخاصة لديه فى تعديل تخيلاته الى حقائق من نوع جديد يتم تقويمها بواسطة الآخرين على انها انعكاسات ثرية للواقع وهكذا فان الفنان بطريقة ما يصبح هو البطل « الملك ، المبدع ، أو المحبوب الذى يرغب فى أن يكونه دون أن يتبع ذلك المسار الطويل الشاق الخاص باحداث تغييرات كبيرة فى الواقع الخارجى » (٤٥) . والفنان المبدع فى رأى فرويد هو انسان محبط فى الواقع لأنه يريد الثروة والقوة والشرف وحب النساء ، لكن تنقصه الوسائل للوصول الى هذه الاشباعات . ومن ثم فهو يلجأ الى التسامى بهذه الرغبات وتحقيقها خياليا (٤٦) . وهكذا فان الفن لدى فرويد هو منطقة وسيطة بين عالم الواقع الذى يحبط الرغبات ، وعالم الخيال الذى يحققها،وعالم الخيال نظر اليه فرويد على أنه مستودع يتم تكوينه أثناء عملية الانتقال المؤلمة من مبدأ اللذة الى مبدأ الواقع ، ومن أجل القيام بعمليات تعويض بديلة عن عمليات الكف للغرائز فى الواقع . والفنان كالعصابى ينسحب من الواقع غير المشبع الى عالمه الخيالى ، ولكنه على عكس العصابى يعرف كيف يسلك طريقه راجعا من عالم الخيال ، وأكثر من ذلك أن يثبت أقدامه فى الواقع . فابداعاته ـ أى أعماله الفنية ـ هى الاشباعات الخيالية للرغبات اللاشعورية ، ومثلها كالأحلام تكون على هيئة تسوية أو حل وسط حيث انها تجبر على تجنب أى صراع مباشر مع قوى الكبت ، ولكنها تختلف عن النواتج غير الاجتماعية والنرجسية الخاصة بالأحلام فى توجهها من أجل استثارة اهتمام وتعاطف الآخرين كما انها تكون قادرة على اثارة واشباع نفس الاندفاعات الغريزية لديهم . ولكن الأمر المثير للاهتمام ، رغم كل ما سبق ، هو أن فرويد يقول فى أكثر من موضع ودون تحفظ ان تفسير طبيعة الموهبة الفنية يخرج عن طوق اطاره ، أو أن اطار التحليل النفسى ينبغى أن يسلم بالهزيمة أمام مشكلة الفنان (٤٧) لكن هذا الاعتراف بالفشل لا ينفى أن فرويد وغيره من المحللين النفسيين

قد اهتموا بمشكلة الابداع الفنى بدءا من اشارات فرويد غير المتوقعة فى كتاب «تفسير الأحلام» عن فن التصوير الى دراسات عن ليوناردو دافنشى ، ودستويفسكى وغيرهما ، وكذلك دراسات يونج C. G. Jung وهانز ساكس H. Sacks ، واوتورانك O. Rank ، وأوتوفينيكل ، وايريك فروم وغيرهم عن الفنان والابداع الفنى .

قال فرويد فى دراسة عن دستويفسكى انه يصعب أن نرجع الى محض الصدفة أن ثلاثة من الأعمال الأدبية الابداعية العظيمة عبر الزمن كانت تتعامل مع نفس الموضوع وهو جريمة قتل الأب ، هذه الأعمال هى «الملك أوديب» لسوفوكليس و «هاملت» لشكسبير و « الأخوة كارامازوف » لدستويفسكى ، وفى هذه الأعمال الثلاثة كلها كان هناك أيضا ذلك الدافع للقيام بأعمال ومآثر عظيمة وكذلك التنافس الجنسى حول امرأة بشكل واضح .

أكثر هذه الأشكال الأدبية تمثيلا لهذه الدوافع بشكل مباشر هو بالتأكيد الدراما المشتقة من الأسطورة الاغريقية ، فى تلك الأسطورة كان البطل هو الذى يقوم بالجريمة ولكن المعالجة الشعرية تكون مستحيلة دون التنكر والتظاهر بالرقة Softening أما السماح المباشر للرغبة فى قتل الأب فيبدو غير مقبول دون اعداد تحليلى مناسب وقد أدخلت الدراما الاغريقية خلال احتفاظها أو تمسكها بهذه الجريمة نوعا من تلطيف حدتها من خلال طراز سائد من الاسقاط للدوافع اللاشعورية لدى البطل على الواقع فى شكل فكرة قهرية مسيطرة خاصة بالقدر المغترب عنه .

لقد قام البطل بالمآثر العظيمة بشكل غير مقصود وبطريقة تبدو أيضا أنها غير واقعة تحت تأثير امرأة معينة ، وهذا العنصر الأخير لابد أن يوضع فى الاعتبار خاصة فى الظروف التى يمتلك فيها البطل الملكة الأم بعد قيامه بأعماله العظيمة المتمثلة فى قتل الوحش (أبو الهول) الذى يرمز للأب بعد أن يتم الكشف عن مشاعر الذنب وتصبح هذه المشاعر شعورية ولا يبذل البطل أية محاولة لتبرئة نفسه لكنه يلجأ الى الخضوع المصطنع لسيطرة القدر . ويتم الاعتراف بالجريمة وعقابها كما لو كانت فعلا شعوريا تماما . وقد يبدو هذا غير دقيق أو غير عادل بالنسبة لعقولنا ، ولكنه يكون من الناحية السيكولوجية صحيحا تماما (٤٨) .

وقد حاول فرويد أن يجد تمثيلا آخر لهذه الفكرة فى دراسته عن شخصية دستويفسكى وعلاقته بوالديه لكن هذه الدراسة كانت تتسم بالكثير من مظاهر التعسف والقفز المفاجىء من مقدمات عابرة على نتائج

كبيرة وهى سمة وخاصية أساسية فى التحليل النفسى الفرويدى التقليدى الى حد كبير ٠

فى عام ١٩٨٠ قام سولر Suller بفحص الخبرة الابداعية فى ضوء مفاهيم فرويد حول العمليات الأولية والعمليات الثانوية ٠ فتفكير العمليات الأولية يعرف بأنه لاشعورى وبدائى ، يتحرك من خلال مبدأ اللذة ويهدف الى التخفف من حالة التوتر ، ويتمركز تنظيم تفكير العملية الأولية داخل الذات ، ويدور حول Revolving around المعانى الانفعالية المرتبطة بالرموز والصور ، وهكذا يكون تفكير العمليات الأولية غير متسم بالمنطقية أو النظام ، وكما أشار سولر فان هذا التفكير غالبا ما يكون مجازيا فى جوهره ، حيث إن التمييزات والحدود بين الأشياء يجعل كل الأشياء متساوية حتى فى حالة وجود مظاهر قليلة متباعدة من التشابه ٠ وعلى عكس ذلك فان تفكير العمليات الثانوية يرتبط بشكل واضح بمبدأ الواقع ، فالتفكير يكون مرتبطا بالواقع والمبدأ الذى يكون عليه الواقع (مبدأ الواقع) ، فالموضوع يكون هو ذاته كما هو ليس بديلا لشىء آخر ويتم تنظيم الأفكار وفقا للعلاقات الفعلية الموجودة فيما بينها أكثر من تنظيمها وفقا لعلاقات بالذات المفكرة فيها ، وحيث ان تفكير العملية الثانوية مهتم أكثر بكيفية ارتباطات الموضوعات والأشياء الخارجية ببعضها البعض ، فان هذا يتطلب منه تفاعلا مستمرا مع البيئة ٠

وقد افترض فرويد وتبعه بعض الباحثين أهمية أن يشتمل الابداع على هاتين العمليتين من التفكير ، أى تفكير العمليات الأولية وتفكير العمليات الثانوية ، وكما أشرنا فان تفكير العملية الأولية نظر اليه باعتباره أكثر بدائية من تفكير العملية الثانوية ومن ثم فقد تم اطلاق اسم النكوص أو الارتداد Regression على عمليات العودة الى العمليات الثانوية ، واطلق على عملية العودة هذه أيضا مصطلح أو تعبير الارتداد فى خدمة الأنا Regression of the service of the ego عندما تحدث فى الكتابات التحليلية النفسية المبكرة كان ينظر الى تفكير العملية الأولية باعتباره ارتدادا نكوصيا كما كان الصراع النفسى الداخلى يلعب دوره الكبير خلال الابداع أيضا فقد تم اعتبار الصراع بمثابة القوة الدافعية التى تدفع المرء فى اتجاه التفكير النكوصى ، أما فى التفسيرات الأكثر حداثة فان الصراع يلعب دورا أقل فى نظرية الابداع ، وأصبح ينظر الى الاقتراب Access من تفكير العملية الأولية أو تفكير العملية الثانوية باعتباره تحت تحكم الفرد المبدع ، واقترح سولى أن دور الصراع والتأكيد المصاحب له على النكوص أو الارتداد ، يمكن أن يفسر بشكل مختلف فى ضوء أساليب الشخصيات

الابداعية المختلفة ، فمثلا قد يتكىء الفنانون أكثر من العلمـاء على الصراع الداخلى والصدمات المبكرة كقوة دافعة للابداع ، وكذلك فان التوازن ما بين قوى التفكير الأولية والثانوية فى حاجة الى التفكير الابداعى فى مجال الفن قد يكون مختلفا عن التوازن ما بين هذه القوى فى مجال العلم مع تأكيد أكثر على تفكير العمليات الأولية فى مجال الابداع الفنى ، ان هذه التفرقة قد تبدو قريبة من تلك التفرقة التى سبـق أن ناقشناهـا ما بين نصفى كرة المـخ البصرى التخيلى المكانى الكلى الذى هو أقرب الى تفكير العمليات الأولية وبين النصف الأيسر التحليلى المنطقى المنظم الذى هو أقرب الى تفكير العمليـات الثانوية ، مع ضرورة أن نضع فى اعتبارنا أن معظم أفكار فرويد واتباعـه كانت تقوم على أساس التفكير التأملى الاستبطانى وأن الدراسات الحديثة حول التخصص الدماغى أو تخصص كل نصف من نصفى المخ فى وظائف معينة تقوم فى جوهرهـا على أساس المنهـج العلمى والاجراءات الدقيقـة والأدوات المضـبوطة • على كل حال ، فان سولر قد أكد أهميـة الاحتفاظ بالتوازن بين تفكير العمليات الأولية وتفكير العمليات الثانوية ، وفى رأيه أن الأفراد الذين يدافعون ضـد سـيطرة عمليـات التفكير الأولية عليهم (العصابيين) أو الذين يخضعون كلية لهذه العمليات (الذهانيين) ليسوا جميعا من المرشحين الجيدين لأن يكونوا من الشخصيات المبدعة كذلك فان غياب أى من العمليات الثانوية أو الأولية يمكن أن يكون فى صالح العمل الابداعى ، فالتوازن بينهما مطلوب ، مع تأكيد أكثر على العمليات الثانوية بالنسبة للابداع الفنى وعلى العمليات الأولية بالنسبة للابداع العلمى ، وكما أشـار سولر أيضـا فان كون المرء منفتحا ومستقبلا للأفكار والخبرات الجديدة ، وكونه قادرا على التحكم فى التعقيدات المعرفيـة التى تفرضهـا هذه الأفكاروالخبرات هو جوهر عملية الابداع(٤٩) .(B. Farisha, 1983)

والآن فلنقرأ مثالا تطبيقيـا لاستخدام التحليـل النفسى فى دراسة الأدب والابداع الأدبى وسيكولوجية المبدع • هذا المثال تتضمنه ترجمتنا التى نعرضها فى القسم التالى لمقالة فرويد نفسه عن دستويفسكى ، الكاتب الروسى الشهير ، ثم نختتم هذه المقالة المترجمة بتعليق مختصر عليها •

دستويفسكى وجريمة قتل الأب :

بقلم : سيجموند فرويد •

هناك أربعة جوانب أو وجوه أساسية يمكن تمييزها داخل شخصية دستويفسكى الخصبة المتنوعة فهناك : الفنان المبدع وهناك العصابى وهناك رجل الأخلاق The Moralist ثم هناك الخاطىء •

فكيف يمكن للمرء أن يجد طريقه وسط هذا التعقد المربك ؟

ان الجانب الخاص بالفنان المبدع هو أقل هذه الجوانب اثارة للشك ، فموضع دستويفسكى فى مسيرة الأدب العالمى لايبتعد كثيرا عن الموضع الذى يقف فيه شكسبير ، وتعتبر « الاخوة كارامازوف » هى أعظم رواية كتبت حتى الآن،أما حكاية المفتش العام The Grand Inquisitor هى واحدة من قمم الأدب العالمى ، فيمكن بالكاد اعتبارها فى مثل سمو ورفعة أعمال دستويفسكى • وأمام مشكلة الفنان المبدع لابد للتحليل من أن يعلن انسحابه فى مثل حالة كحالة دستويفسكى هذه •

أما الجانب الأخلاقى فى شخصية دستويفسكى فهو الجانب الذى يمكن مهاجمته بسهولة ، فاذا حاولنا أن نضع دستويفسكى فى مرتبة أخلاقية مرتفعة من خلال تذرعنا بالقول بأن الانسان الذى ذهب الى أعماق الخطيئة واجتازها هو فقط الذى يمكنه الوصول الى القمة الأخلاقية السامقة، فاننا حينئذ لانستطيع أن نتجاهل ذلك الشك الذى يظهر ويتبدى ، فرجل الأخلاق أو الفضيلة هو ذلك الانسان الذى يجابه الاغواء بمجرد شعوره به داخل قلبه ، دون أن يستسلم له ، فالانسان الذى يخطىء بشكل متكرر ثم خلال ندمه يقوم بوضع معايير أخلاقية قاسية لنفسه يجعل نفسه عرضة لمشاعر تأنيب تذكره بأنه قد جعل الأشياء سهلة أمام نفسه بدرجة كبيرة • ان هذا الانسان لم يصل بعد الى جوهر الأخلاق أو الفضيلة : نكران الذات ، ذلك أن السلوك الأخلاقى فى الحياة يتمثل فى الاهتمام الانسانى الحقيقى أو الواقعى • ان هذا الانسان يذكرنا ببرابرة (أو همج) الهجرات الكبيرة الذين كانوا يرتكبون جرائم القتل ويكفرون عن جرائمهم بطرائقهم الخاصة ، حتى أصبح التكفير هو الأسلوب الفعلى لجعل القتل أمرا ممكنا ، لقد كان ايفان الرهيب يسلك نفس الطريقة تماما ، وفى واقع الأمر فان مثل هذه المصالحة مع الفضيلة هى خاصية روسية مميزة حقا ، ولم تكن الحصيلة النهائية لعمليات الكفاح الأخلاقية لدى دستويفسكى أكثر عظمة من ذلك • فبعد أعنف نضال من أجل التوفيق ما بين المطالب الغريزية الخاصة بالفرد وبين دعاوى المجتمع ، حط دستويفسكى رحاله فى قلب الوضع القهقرى أو المتكس الخاص بالخضوع لكل من السلطة الدنيوية الزائلة والسلطة الروحية أيضا ، أى الوقوع فى براثن التبجيل والاجلال للقيصر ولاله المسيحيين وكذلك لفكرة محدودة القيمة حول القومية الروسية ، وهو وضع يمكن أن يصل اليه الأشخاص أصحاب العقول المحدودة بمجهود أقل • هذه هى النقطة الضعيفة فى هذه الشخصية العظيمة •

لقد ضيع دستويفسكى فرصة أن يصبح معلما ومحررا للبشرية وجعل من نفسه واحدا من سجانيها • ان مستقبل الحضارة الانسانية سيشعر بالامتنان القليل تجاهه • ويبدو أنه من المحتمل أنه كان محكوما عليه بهذا الفشل من خلال عصابه Neurasis الخاص • ان عظمة ذكائه وقوة حبه للانسانية كانا من الممكن أن يفتحا أمامه طريقا آخر ، مضادا ، للحياة •

ان النظر الى دستويفسكى باعتباره خاطئا أو مجرما لابد أن يستثير معارضة قوية ، هذه المعارضة يجب ألا تتكىء على ذلك التحديد المحافظ أو القديم للمجرمين • ان الدافع الواقعى لهذه المعارضة سيصبح الآن واضحا •

هناك سمتان جوهريتان لدى المجرم : الذاتية المفرطة والتوق الجامح للتدمير ، ومن الأشياء المألوفة أو المشتركة مع هاتين السمتين ، والتى تمثل شرطا ضروريا للتعبير عنها ، نجد غياب الحب ونقص التذوق أو التقبل العاطفى للموضوعات (الانسانية) • ان المرء يمكنه أن يتذكر فى الحال أن كل ما هو عكس ذلك موجود لدى دستويفسكى فهناك حاجته الكبيرة للحب وكذلك قدرته الهائلة على الحب ، ويمكننا أن نلاحظ ذلك فى تلك المظاهر الدالة على العطف أو الشفقة البالغة والتى جعلته يحب وأن يساعد فى مواقف كان من حقه فيها أن يكره وأن ينتقم ، كما يظهر ذلك ، مثلا ، فى علاقاته مع زوجته الأولى ومع عشيقها • فاذا كان الأمر كذلك ، فلابد أن نتساءل عن جدوى ذلك الاغراء الذى يدفعنا فى اتجاه وضع دستويفسكى بين المجرمين • وتكون الاجابة هى أن هذا ناتج عن اختيار دستويفسكى لمادته ، والتى تفردت من بين كل الشخصيات الفنية الأخرى بأن كانت عنيفة ، قاتلة ، متمركزة حول ذواتها ، وهذا يشير الى وجود نزعات مماثلة داخل دستويفسكى نفسه ، كذلك تأتى الاجابة من بعض الحقائق الخاصة فى حياته ، مثل ولعه بالقمار وكذلك اعترافه الممكن بقيامه بالاعتداء الجنسى على فتاة صغيرة (*) •

ان هذا التعارض يتم حله من خلال ادراكنا بأن غريزة التدمير شديدة القوة لدى دستويفسكى — والتى كان يمكن أن تجعل منه بسهولة مجرما فعليا — قد تم توجيهها أساسا فى حياته اليومية نحو شخص دستويفسكى

(*) يقول فرويد فى أحد هوامش دراسته هذه أن موضوع الاعتداء الجنسى على فتاة صغيرة يظهر عدة مرات فى كتابات دستويفسكى خاصة فى بعض كتاباته التى نشرت بعد وفاته مثل : « اعتراف ستافروجين » ، وكذلك « حياة خاطىء كبير » (المؤلف) •

نفسه (أى انها وجهت الى الداخل بدلا من توجيهها الى الخارج) ومن ثم وجدت هذه الغريزة تعبيرا لها فى شكل ماسوشيه Masochism (*) واحساس بالذنب • رغم ذلك فقد ظلت شخصية دستويفسكى تحتفظ بسمات سادية (**) بدرجة كبيرة ، وقد كشفت هذه السمات عن نفسها فى مشاعره الزائدة بعدم الاستقرار ، وفى حبه للقلق والعذاب ، فى عدم تسامحه حتى تجاه الأشخاص الذين أحبوه ، كذلك تظهر هذه السمات أيضا فى تلك الطريقة التى يتعامل من خلالها – كمؤلف – مع قرائه • وهكذا فقد كان دستويفسكى ساديا تجاه الآخرين فى الأشياء الصغيرة ، بينما كان ساديا تجاه ذاته فى الأشياء الكبيرة ، ومن ثم كان ميله نحو الماسوشية ، أى أن يكون شخصا متواضعا رحيما معينا للآخرين أمرا محتملا •

لقد انتقينا ثلاثة عوامل من شخصية دستويفسكى المركبة ، أحدها كميا ، أما العاملان الآخران فيتسمان بالكيفية : فهناك كثافة حياته الانفعالية غير العادية وهناك استعداده الغريزى الفطرى المرتكس perverse والذى جعله يتميز بطريقة حتمية بأن يكون ساديا – ماسوشيا أو مجرما • ثم هناك موهبته الفنية غير القابلة للتحليل •

هذا المركب أو التكوين يمكن أن يوجد بشكل جيد تماما دون عصاب، فهناك أفراد يتسمون بالماسوشية الكاملة دون أن يكونوا عصابيين • ومع ذلك فان التوازن الخاص بالقوى بين مطالب دستويفسكى الغريزية وبين عوامل الكف المثبطة والمعارضة لها (اضافة الى أساليب الاعلاء المحتملة) قد يجعل من الضرورى تصنيف دستويفسكى تحت الفئة المسماة الشخصية الغريزية ، لكن الوضع هنا ينتابه الغموض والابهام من خلال الحضور المتزامن للعصاب ، هذا العصاب ، لم يكن أمرا حتميا خلال تلك الظروف السابقة التى تحدثنا عنها ، لكنه جلب معه ومهد الطريق لذلك التعقد الخصب الذى سيطر على الأنا لدى دستويفسكى •

ان العصاب هو أولا وقبل كل شىء علامة على أن الأنا قد فشلت فى الوصول الى التركيب والتكامل ، وعلى انها خلال محاولتها للوصول الى ذلك قد فقدت وحدتها بدرجة كبيرة • كيف يمكن اذن أن يكشف هذا العصاب عن نفسه ؟ لقد اعتبر دستويفسكى نفسه مصابا بصرع ونظر الآخرون له

(*) الماسوشية = الاستمتاع بتعذيب او ايلام الذات لنفسها من خلال قيام الآخرين بذلك •

(**) السادية = الاستمتاع بتعذيب وآلام الآخرين •

على أنه كذلك . وذلك من أجل تفسير النوبات الحادة التي كان يصاب بها والتى كان يصاحبها فقدان الوعى والتشنجات ثم الاكتئاب بعد ذلك . والآن أصبح من المحتمل بدرجة كبيرة أن هذا الموضوع المزعوم كان مجرد عرض للعصاب الذى كان موجودا لدى دستويفسكى ومن ثم يجب تصنيف هذه الحالة نتيجة لذلك على أنها صرع هستيرى Hystero-epilepsy أى باعتبارها هستيريا حادة ولسنا فى وضع اليقين التام من هذه النقطة لسببين : الاول : هو أن المعلومات السابقة والمذكورة حول المرض والخاصة بحالة دستويفسكى المزعومة هى معلومات ناقصة وليست جديرة بالثقة ، والسبب الثانى : هو أن فهمنا للحالات المرضية المصاحبة للنوبات ذات الشكل الصرعى مازال غير تام .

ولننظر الى النقطة الثانية أولا : فليس من الضرورى هنا أن نعيد انتاج الحالة المرضية الكلية للصرع حيث انها من الممكن ــ لو أنتجت ــ ألا تلقى ضوءا حاسما على هذه المشكلة ، لكن هذا الأمر يمكن ذكره أيضا على كل حال ، فالقديم مازال دليلا يؤخذ به كوحدة كلينيكية ظاهرية (غير حقيقية) ، فهذا المرض الغريب يتسم بنوباته التشنجية غير المتوقعة التى تحدث دون تنبيه أو استفزاز واضحين وكذلك تغييره للشخصية فى اتجاه القابلية للاستثارة والعدوانية ، وأيضا يقوم هذا المرض بالخفض المتتابع أو المتدرج لكل الملكات العقلية . لكن الخطوط المحيطة بهذه الصورة مازالت ناقصة تماما فى دقتها . فالنوبات التى تتسم بالضراوة الشديدة عند ظهورها والتى يصاحبها عض اللسان وعدم التحكم فى البول ، والتى تستمر أيضا خلال الحالة الصرعية الخطرة بمخاطرها الخاصة المتمثلة فى الحاق الاصابات البالغة بالذات هذه النوبات ، يمكن مع ذلك ، أن تقل أو تختزل الى فترات قصيرة من الغياب عن الوعى ، أو نوبات الدوار أو الدوخة التي تمر بسرعة ، أو قد تحل محلها فترات زمنية قصيرة يقوم خلالها المريض بأشياء لاتتفق مع شخصيته ، كما لو كان قد وقع تحت تحكم لاشعوره .

هذه النوبات ، على عكس ما تقرره قاعدة ما بطريقة لا نفهمها ، من خلال اللجوء فقط الى الأسباب العضوية ، قد تكون ــ هذه النوبات ــ رغم ذلك ــ راجعة فى ظهورها الأول الى سبب عقلى خالص تماما (الرعب ، مثلا) أو قد تنشأ فى مواقف أخرى كرد فعل لعمليات الاستثارة العقلية ، وأيا كان الضرر أو الخلل العقلى الحادث المميز للأغلبية العظمى من المرضى هنا ،

فاننا نجد حالة واحدة على الأقل (هي حالة هلمهولتز) (*) لم يتداخل فيها المرض مع الاتجاه العقلي الفائق • ((والحالات الأخرى التي ذكر حولها نفس التأكيد اما أنها قابلة للتنفيذ أو قابلة للشكوك كما في حالة دستويفسكى نفسه) •

ان الأشخاص الذين يقعون ضحايا للصرع قد يعطون انطباعا بالتأخر العقلي وتوقف الارتقاء حيث ان هذا المرض غالبا ما تصاحبه بلاهة واضحة ومظاهر نقص كبيرة في المخ ، رغم أن هذا ليس مكونا ضروريا من مكونات الصورة الكلينيكية للمرض • لكن هذه النوبات ، بكل تبايناتها ، تحدث أيضا لدى الأفراد الذين يظهرون ارتقاء عقليا كاملا ، والذين تكون لديهم أيضا دلائل على حياة انفعالية متطرفة وغير متحكم فيها — كقاعدة — بطريقة تتسم بالكفاءة • ولا عجب في مثل هذه الظروف بأن نجد أنه من المستحيل أن نظل متمسكين بأن الصرع هو وحدة كلينيكية واحدة أو مفردة • ان التشابه الذي نجده ما بين الأعراض الظاهرة يبدو أنه هو الذي يستدعي نظرة وظيفية لهذه الأعراض ، ان الأمر هنا كما لو كان هناك ميكانزم خاص بالتخفف الغريزي المرضي قد قام بالاستقرار بطريقة عضوية وبحيث يمكن استخدام هذه الطريقة في ظروف مختلفة تماما ، وفي الحالة الخاصة باضطرابات النشاط الدفاعي الراجعة الى حالات تحلل الأنسجة أو حالات التسمم ، وكذلك في حالة وجود تحكم لا يتسم بالكفاءة في الامكانات العقلية وفي الأوقات التي تنشط فيها الطاقة بطريقة واضحة في العقل ، تصل الأزمة الى قمتها فيما وراء هذه الثنائية يمكننا أن نلقي نظرة خاطفة على هوية الميكانيزم الأساسي الخاص بالتخفف الغريزي Instinctual discharge فلا يمكن أن يظل هذا الميكانيزم بعيدا عن العمليات الجنسية والتي هي في جوهرها ذات أصل سمي Toxic (أو تسممي) وقد وصف الأطباء الأوائل الجماع Coition باعتباره صرعا صغيرا ومن ثم تعرفوا في النشاط الجنسي على عمليات التخفف من الألم وعمليات التكيف الخاصة بالأسلوب الصرعي في التخفف من المنبهات المثيرة •

ان رد الفعل الصرعي The epileptic reaction — كما يمكننا أن نسمي هذا العنصر الشائع — يكون أيضا دون شك في متناول العصاب الذي يكون جوهره بدوره هو التخلص أو التخفف بواسطة وسائل جسمية من كميات الاستثارة التي لا يمكنه التعامل معها نفسيا • هكذا تصبح النوبة

(*) عالم الفسيولوجيا وعالم النفس الذي قام بدراسات هامة مبكرة على عدد من الوظائف النفسية (المؤلف) •

الصرعية عرضا للهستيريا ويتم تكييف هذه النوبة وتعديلها من خلال الهستيريا مثلما يحدث ذلك فى حالة العملية الجنسية العادية الخاصة بالتخفف من الطاقة تماما •

من أجل هذا فانه يبدو أنه من الأصوب أن نميز بين الصرع العضوى organic والصرع « الوجدانى » Affective epilepsy والأهمية لهذا التميز هى أن الشخص الذى يعانى من النوع الثانى يكون من النوع العصابى •

فى النوع الأول تكون الحياة العقلية للشخص خاضعة لاضطراب غريب يأتى من خارج هذه الحياة نفسها ، أما فى النوع الثانى فان الاضطراب يكون تعبيرا عن حياة الشخص العقلية نفسها •

من المحتمل تماما أن صرع دستويفسكى كان من النوع الثانى ، وهذا لا يمكن اثباته مباشرة ، فلكى نفعل ذلك لابد أن نكون فى موضع يمكننا من اقتحام الحالة الأولى التى ظهرت فيها هذه النوبات ثم التذبذبات التالية التى نجمت عنها فى مسار حياة دستويفسكى العقلية ، ومن أجل هذا فان ما نعرفه حول هذا الأمر هو النذر اليسير •

ان وصفنا للنوبات نفسها لايخبرنا بشىء ، ومعلوماتنا حول العلاقات بين هذه النوبات وخبرات دستويفسكى الخاصة هى معلومات ناقصة ، بل ومتناقضة غالبا • ان الافتراض الأكثر احتمالا هو أن هذه النوبات تمتد بجذورها الى طفولته ، وأن هذه النوبات قد بدأت أولا من خلال أعراض بسيطة وأنه لم يتم طرح الافتراض الخاص بأن هذه النوبات هى نوبات صرعية الا بعد تلك الخبرة الخاصة التى أرهقت أعصاب دستويفسكى حد تحطيمها حين كان فى عمر الثامنة عشرة ، ففى تلك الآونة قتل أبوه •

قد يكون من المناسب تماما بالنسبة لنقطتنا هذه لو استطعنا أن نقيم الدليل الثابت على أن هذه النوبات قد توقفت تماما خلال سنوات نفى دستويفسكى فى سيبيريا ، لكن هناك تفسيرات أخرى تناقض هذا الدليل (*) •

(*) فالعديد من المصادر بما فيها دستويفسكى نفسه تؤكد على العكس من هذا بأن المرض كان مسلما بصحته أى بطبيعته الصرعية الأخيرة خلال سنوات النفى فى سيبيريا فقط ويقول فرويد ان لسوء الحظ هناك مبررا لعدم الثقة فى البيانات الخاصة بالسير الذاتية للعصابيين فالخبرة تظهر أن ذاكرتهم تقدم تزييفات من أجل اعاقة العلاقات السببية غير المقبولة ، ومع ذلك فهناك أدلة على أن احتجاز دستويفسكى فى سجن سيبيريا قد قام بتغير حالته المرضية بدرجة كبيرة • (المؤلف) •

ان تلك العلاقة الواضحة ما بين مقتل الأب فى الأخـوة كارامازوف وبين المصير الذى لاقـاه والد دستويفسـكى نفسه قد اجتـذبت انتبـاه العديدين ممن كتبوا سيرة دستويفسكى الذاتية · وأدت بهم الى الاشارة الى « مدرسة معنية فى علم النفس » · ومن جهة نظر التحليل النفسى (انها هى المقصودة بذلك) فاننا نشعر بالاغراء لأن نرى فى هذه الواقعـة أكثر الصدمات قسوة وأن ننظر الى رد فعل دستويفسكى تجاهها باعتباره نقطة التحول فى تاريخه العصابى · لكننى اذا أخذت على عاتقى مهمـة تأسيس هذه الوجهة من النظر بواسـطة التحليل النفسى ، فاننى لابد وأن أغامر بالمخاطرة لأننى لن أكون واضحا بالنسبة لكل هؤلاء القراء الذين لاتتوفر لديهم الألفة الكافية بلغة ونظريات التحليل النفسى · ان لدينا نقطة بداية واحدة مؤكدة ، اننا نعرف معنى النوبات الأولى التى عانى منها دستويفسكى فى سنواته المبكرة ، قبل حدوث « الصرع » بفترة طويلة ، هذه النوبـات كان لها دلالة الموت : لقد كانت مطبوعة بالخـوف من الموت وتكونت من حالات من السبات والخدر ، لقد هاجمه هذا المرض بينما كان مازال صبيا ، فى شكل وجوم أو انقباض مفاجىء عـام بلا مبررات ، وهو شعـور ، كما أخبرنا صديقه « سولوفيف » بعد ذلك ، كان يجعله يشعر كما لو كان على وشك الموت فى الحال · ثم يعقب ذلك فى حقيقة الأمر حالة شبيهة تماما بالموت الحقيقى · ويخبرنا أخوه أندريه ، أنه حتى عندما كان فيودور (*) صغيرا تماما كان معتادا على أن يترك حوله بعض الملاحظات Notes الصغيرة قبل أن يذهب الى النوم وكان يقول انه خائف من الوقوع فى براثن النوم الشبيه بالموت خـلال الليل ومن ثم كان يتوسل ويلـح على ضرورة تأجيل جنازته لمدة خمسة أيام ·

اننا نعرف المعنى والقصد من وراء مثل هذه النوبات الشبيهة بالموت، انها تشير الى توحد ما (أو تماهى identification) مع شخص ميت ، اما مع شخص ما قد مات فعلا أو مع شخص ما زال حيا ، ولكن الشخص المصاب بهذه الحالة يتمنى موته فعلا ، والحالة الأخيرة هى الأكثر دلالة ، ان النوبة حينئذ يمكن أن تكون لها قيمة العقاب ·

لقد رغب امرؤ أن يكون شخص آخر ميتا والآن يصبح هذا المرء هو الشخص الآخر ويميت نفسه · عند هذه النقطـة تستحضر لنا النظريـة التحليلية النفسية ذلك التأكيد بأنه بالنسبة لصبى صغير فان هذا الشخص الآخر يكون هو أبوه نفسـه وتكون هذه النوبـة (التى تسمى هنا نوبـة

(*) الاسم الأول لدستويفسكى · (المؤلف) ·

هستيرية) هكذا نوعا من العقاب الذاتي نتيجة مشاعر الرغبة في الموت التي وجهت ضد أب مكروه ٠

ان جريمة قتل الأب parracide ، وفقا لوجهة من النظر معروفة جيدا ، هي الجريمة الأساسية والأولية للانسانية ككل وكذلك للفرد الانساني (انظر كتابي الطوطم والتابو ، عام ١٩١٢ ـ ١٩١٣) أنها في أية حالة هي المصدر الرئيسي للشعور بالذنب ، رغم أننا لا نعرف ما اذا كانت هي المصدر الوحيد أم لا : ولم تستطع البحوث حتى الآن أن تكون قادرة على الوصول بطريقة يقينية الى تحديد المصدر أو الأصل العقلي للشعور بالذنب وللحاجة الى التكفير عن الذنوب ، لكن ليس من الضروري بالنسبة له أن يكون له مصدر وحيد ٠

ان الموقف السيكولوجي هنا مركب ويحتاج الى مزيد من التوضيح ٠

ان علاقة الصبي ، أي صبي بأبيه هي كما قلنا علاقة متناقضة وجدانيا Ambivalent ، فبالاضافة الى الكراهية التي تبحث عن التخلص من الأب باعتباره منافسا ، هناك دلائل مألوفة واضحة على أن مشاعر الرقة والحدب الموجهة نحو الأب تكون موجودة أيضا ، وهذان الاتجاهان العقليان يندمجان معا لينتجا عملية التوحد أو التماهي مع الأب ، ان الولد يريد أن يكون في موضع أبيه لأنه معجب به ويريد أن يصبح مثله ، كما أنه يريد أيضا أن يبعده عن الطريق ٠ هذا الارتقاء الكلي يجلب معه الآن عقبة كئودا ٠ ففي لحظة ما يصل الطفل الى الفهم بأن أية محاولة لابعاد أبيه عن طريقه باعتباره غريما له ستتم معاقبتها من خلال الخصاء ٠ وهكذا فان دستويفسكي ونتيجة لخوفة من الخصاء واهتمامه بالمحافظة على ذكورته ، قد أقلع عن رغبته في أن يمتلك أمه ويتخلص من أبيه ٠ وبقدر ما تظل هذه الرغبة موجودة في اللاشعور بقدر ما تشكل الأساس القوي للاحساس بالذنب ، ونحن نعتقد أن ما تم وصفه الآن هو مجرد عمليات طبيعية ، انه القدر الطبيعي المسمى « عقدة أوديب » ومع ذلك فان هذا القدر العادي أو الطبيعي يتطلب أيضا توضيحا أكثر أهمية ٠

ان تعقدا أكثر من ذلك يظهر عندما يرتقي ذلك العامل التكويني الجسمي المسمى بالثنائية الجنسية Bisexuality بدرجة قوية نسبيا لدى طفل ما ٠ من ثم فانه تحت تأثير التهديد الذي تتعرض له ذكورة الولد من خلال الخصاء فان ميله لأن يفترق في اتجاه الأنوثة يصبح أقوى ، انه يضع نفسه بدلا من ذلك في موضع أمه ويضع على عاتقه القيام بدورها في حب أبيه ٠ لكن الخوف من الخصاء يجعل هذا الحل مستحيلا تماما ٠

ويفهم الطفل أنه يمكن أن يقع تحت طائلة الخصاء اذا أراد أن يحبه

والده كامرأة . وهكذا فان كلا الدافعين ، أى الخوف من الأب ، والوقوع فى حبه ، يتم كبتهما .

هناك تمييز سيكولوجي خاص تتضمنه حقيقة أن كراهية الأب يمكن أن يتم الاقلاع عنها نتيجة الخوف من خطر « خارجى » (الخصاء) أما الوقوع فى حب الأب فيتم النظر اليه باعتباره خطرا غريزيا ، رغم أنه يرجع ــ هذا الخطر الغريزى ــ الى نفس مصدر الخطر الخارجى .

ان ما يجعل كراهية الأب مرفوضة هو الخوف من الأب ، فالخصاء مرعب سواء كعقاب أو كثمن للحب ، ومن بين العاملين اللذين يقومان بكبت الكراهية للأب ، نجد أن العامل الأول ، أى الخوف المباشر من العقاب والخصاء هو ما يمكن أن نطلق عليه اسم العامل الطبيعى (أو العادى) ويبدو أن شدته المرضية تحدث فقط نتيجة اضافة العامل الثانى ، أى الخوف من الاتجاه الأنثوى اليه . وهكذا فان الاستعداد الثنائى الجنسى الفطرى القوى يصبح واحدا من الشروط السابقة أو المدعمة للعصاب ، ويفترض وجود مثل هذا الاستعداد بالتأكيد لدى دستويفسكى وقد كشف هذا الاستعداد عن نفسه بشكل حى أو قابل للنمو (كجنسية مثلية كامنة) فى الدور الكبير الذى لعبته صداقات الذكور فى حياة دستويفسكى ، وفى تجاهه المترفق الرقيق بدرجة غريبة نحو منافسيه فى الحب ، وكذلك فى فهمه الملحوظ للمواقف القابلة للتوضيح فقط من خلال جنسية مثلية مكبوتة ، كما تظهر ذلك نماذج عديدة من رواياته .

أعتذر ، فأنا لا أستطيع تغيير الحقائق ، اذا كان هذا العرض لاتجاهات الكراهية والحب نحو الأب وتحولات هذه الاتجاهات تحت تأثير الخوف من الخصاء ، يبدو للقراء الذين لا تتوفر لهم ألفة كافية بالتحليل النفسى ، بغيضا من الناحية الأخلاقية ولا يصدق ، أننى يجب أن أتوقع ــ أنا نفسى ــ أن عقدة الخصاء هى تماما ما يمكن أن يرتبط بتلك الحالة العامة من الانكار أو الرفض ، لكننى يجب أن أصر على أن الخبرة التحليلية النفسية قد وضعت هذه الأمور بشكل خاص فيما وراء مستوى الشك كما أنها ــ هذه الخبرة ــ قد علمتنا أن نتعرف فى مثل هذه الأمور على مفتاح كل عصاب .

هذا المفتاح ، اذن ، هو ما يجب أن نطبقه على هذا الصرع المزعوم لدى مؤلفنا ، كم هى غريبة بالنسبة لشعورنا تلك الأشياء التى تتحكم فى حياتنا العقلية اللاشعورية . لكن ما قلناه لا يستنفد ، بأى حال من الأحوال، تلك النتائج المترتبة على كبت مشاعر الكراهية نحو الأب والتى تحدث

خلال عقدة أوديب • وليس هناك شيء جديد يمكن أن يضاف : أى أنه بالرغم من كل شيء فان عملية التماهي مع الأب دائما ما تتبوأ مكانا دائما لنفسه داخل الأنا • ويتم استقبالها داخل الأنا • ولكنها ترسخ أقدامها هناك باعتبارها قوة مستقلة في مقابل كل ما تشتمل عليه الأنا غيرها من قوى ، ثم اننا بعد ذلك نعطي لها اسم الأنا الأعلى Super Ego وننسب اليها ، باعتبارها الممثل القمعى لتأثير الأب ، معظم الوظائف الهامة • فاذا كان الأب صارما ، عنيفا ، قاسيا ، فان الأنا الأعلى تأخذ على عاتقها القيام بهذه الخصال بدلا منه ، ومن ثم فانه خلال علاقة الأنا الأعلى بالأنا ، تتاح الفرصة لاعادة تأكيد السلبية التى يفترض أنه قد تم كبتها • لقد أصبح « الأنا الأعلى » ساديا وأصبح « « الأنا » ماسوشيا ، أى فى السفح السلبى من الطريق الأنثوى وتظهر حاجة كبيرة للعقاب لدى الأنا وترتقى ، هذه الحاجة تعبر عن نفسها في جانب منها باعتبارها ضحية للقدر ، أما فى جانبها الآخر فانها تشعر بالرضا فى تلك المعاملة القاسية التى يعاملها بها الأنا (أى في ذلك الشعور بالذنب) • ان كل عقاب هو فى النهاية نوع من الخصاء ، وهو أيضا ، فى حد ذاته ، تحقيق للاتجاه السلبى القديم نحو الأب • وحتى القدر ، فى المحاولة الأخيرة ، هو فقط عبارة عن اسقاط projection متأخر للأب •

ان العمليات السوية لتكوين الضمير يجب أن تكون مماثلة للعمليات المرضية التى وصفناها هنا • لكننا لم ننجح بعد فى تثبيت خط الحدود مابين هذين النوعين من العمليات •

وسوف نلاحظ هنا أن التشابه الكبير بين هذين النوعين من العمليات فى حصيلتهما النهائية ، انما يرجع فى المقام الأول الى ذلك المكون السلبى الخاص بالأنثوية المكبوتة •

واضافة الى ذلك فانه من المهم أن نعرف ذلك العامل الخاص غير المقصود الذى يتعلق بما اذا كان الأب الذى يكون خائفا فى كل حالة ، قد كان أيضا ، وبصفة خاصة ، عنيفا فى الواقع •

وقد كان هذا حقيقيا فى حالة دستويفسكى ، ويمكننا أن نقتفى أثر حقيقة ذلك الشعور غير العادى بالذنب وكذلك مسلكه الماسوشى فى الحياة ونتيجة لمكون أنثوى قوى خاص •

وهكذا فان الصيغة بالنسبة لدستويفسكى هى كما يلى : شخص لديه استعداد ثنائى الجنسية فطرى وقوى بشكل خاص ، وهو يمكنه أن يدافع عن نفسه بشدة خاصة الاعتماد بشكل خاص على والد قاس • هذه

الخاصية المميزة الخاصة بالثنائية الجنسية قد جاءت اضافة الى المكونات الخاصة بطبيعته والتى تعرفنا عليها فيما سبق ٠

وهكذا يمكننا أن نفهم أعراض النوبات الشبيهة بالموت لديه باعتبارها تماهيا (أو توحدا) مع الأب تقوم به الأنا ، هـذا التماهي تسمح به الأنا الأعلى كنوع من العقاب للأنا ٠ « انك تريد أن تقتل أباك من أجل أن تصبح أنت بدلا منه ، والآن أنت أبوك ، لكنه أب ميت هذا هو الميكانيزم المنظم للأعراض الهستيرية ٠ واضافة الى ذلك الآن يقوم أبوك بقتلك » وبالنسبة للأنا فان عرض الموت يكوم بمثابة الاشباع التهويمى للرغبة الذكورية وفى نفس الوقت هو اشباع ماسوشى ، وبالنسبة للأنا الأعلى هو اشباع عقابى ٠ أى اشباع سادى ٠ وكلا الاثنين ، أى الأنا والأنا الأعلى ، يقومان بتنفيذ دور الأب ٠

نوجز فنقول ان العـلاقة بين الذات وموضوع الأب ، أثنـاء احتفاظها بمحتواها تتحول الى علاقة بين الأنا والأنا الأعلى ، وهو وضـع جديـد فى مرحلة جديدة ٠ وردود الفعل الطفلية الخاصة بعقدة أوديب الشبيهة بهذه يمكن أن تختفى اذا لم يقم الواقع بتغذيتها بشكل متزايد ٠ لكن شخصية الوالد تظل هى نفسها ، أو بدلا من ذلك ، أو قد تتدهور عبـر السنين ، ومن ثمفقد تم الاحتفاظ بكراهية دستويفسكى لأبيه وكذلك استمرت رغبة الموت الموجهة ضد هذا الوالد الشرير ، وحيث ان التحقيق الواقعى لمثـل هذه الرغبات المكبوتة يكون محفوفا بالمخاطر فان الخيـال (أو التهويـم) يصبح هو الواقع ومن ثم يتم تعزيز أو تدعيم كل العمليات الدفاعية ٠

من المفترض أن المدعى به الآن أن نوبات دستويفسكى كانت من النوع الصرعى ، ومع ذلك تظل هذه النوبات دون شك تشير الى توحده مع أبيه باعتباره نوعا ما من العقاب ، لكن هذه النوبات قد أصبحت مرعبة ، مثل موت أبيه الذى كان موتا مرعبا أيضا ٠ ما هو المحتوى الزائد الذى امتصته هذه النوبات وبصفة خاصة ، ما هو المحتوى الجنسى ، هـذا أمـر يروغ بعيدا عن التخمين ٠

هناك شىء واحد يمكن ملاحظته : فخلال الحالة المميزة السابقة على نوبة الصرع تكون هنـاك لحظة من البهجة أو السعادة الصـافية aura يشعر بها المريض ويمكن أن تكون هذه الحالة بمثابة التسجيـل الجيـد لمشاعر الفوز والتحرر التى قد نشعر بها عند سماعنا لأخبار الموت ، هذه الحالة يعقبها مباشرة فى هذا الصرع أشد أنواع العقاب قسوة ٠ لقد قدر علينا أن نمر عبر هذه السلسلة من الزهو والفجيعة ، من الفرح الاحتفالى

والحزن ، نجد ذلك لدى الاخوة فى القبائل البدائية عندما كانوا يقتلون أباهم ، ونجده يتكرر أيضا فى احتفالات التهام الطوطم ·

اذا ثبت أن دستويفسكى كان متحررا من ربقة نوبات الصرع خلال نفيه فى سيبيريا ، فان هذا سيكون فقط بمثابة التأكيد لوجهة النظر القائلة ان هذه النوبات كانت بمثابة العقاب له ز انه لم يعد محتاجا لهذه النوبات عندما كان يعاقب بطريقة أخرى · لكن هذا لايمكن اثباته · كما لا يمكننا أن نعتبر هذه الضرورة العقابية التى حلت أساسا بعدة دستويفسكى العقلية وخبرته كافية لتفسير حقيقة أن دستويفسكى قد اجتاز كل هذه السنوات من البؤس والاذلال سليما لم يمس · لقد كان اتهام دستويفسكى والحكم عليه كسجين سياسى اتهاما غير عادل ، ولابد أنه كان يعرف هذا ، ومع ذلك فقد قبل هذا العقاب الذى لا يستحقه على يد الأب الصغير ، القيصر ، كبديل للعقاب الذى كان يستحقه لخطيئته تجاه أبيه الحقيقى · وبدلا من أن يعاقب نفسه ، فقد ترك نفسه يعاقب من خلال وكيل أبيه أو نائبه فى هذه العملية · وهنا نجد لمحة سريعة من التبرير السيكولوجى لأنماط العقاب التى ينزلها المجتمع بالناس ، فحقيقة الأمر أن هناك مجموعات كبيرة من المجرمين يرغبون فى أن يعاقبوا · ان الأنا الأعلى لديهم يتطلب ذلك ومن ثم يوفر على نفسه ضرورة أن يقوم هو نفسه بمهمة انزال العقاب بأصحابه ·

ان كل انسان على ألفة بالتحويلات المركبة للمعنى والتى تحدث من خلال الأعراض الهستيرية سيفهم أنه لاتوجد محاولة يمكن القيام بها هنا لتعقب معنى نوبات دستويفسكى الا هذه المحاولة المطروحة (*) ويكفى هنا أن نفترض أن المعنى الأصلى قد ظل ثابتا لا يتغير خلف كل هذه الاضافات المتزايدة ·

ويمكننا أن نقول ونحن على ثقة بأن دستويفسكى لم يتحرر أبدا من مشاعر الذنب الناجمة عن رغبته فى قتل أبيه · وأن هذه المشاعر قد قامت أيضا بتحديد اتجاهه فى مجالين آخرين كانت فيهما العلاقة بالوالد واضحة ،هى سلطة الدولة وأيضا اتجاهه نحو الاعتقاد فى الله ·

(*) ان افضل تفسير لمعنى ومحتوى هذه النوبات قدمه دستويفسكى نفسه ، عندما اخبره صديقه « ستراكوف » أن قابليته للاستثارة وشعوره بالاكتئاب عقب كل نوبة صرعية كانا يرجعان الى حقيقة انه كان يبدو لنفسه فعلا على أنه مجرم وأنه لم يستطع أن يتخلص من الشعور بأنه يحمل عبئا ثقيلا من الشعور بالذنب على كاهله ، وأنه قد ارتكب بعض الآثام الكبيرة التى أصابته بالغم الشديد ، وفى مثل هذه الاتهامات الموجهة الى الذات فان التحليل النفسى يرى علامات على المعرفة بالواقع النفسى ومحاولات لجعل الذنب المجهول معروفا أمام الضمير (فرويد) ·

وبالنسبة للاتجاه الأول فقد انتهى به الأمر الى الخضوع التام لأبيه الصغير ، القيصر ، هذا الذى عندما قام مرة فى الواقع بتمثيل كوميديا القتل والتى قامت نوباته غالبا بتمثيلها قبل ذلك خلال تلك «المسرحية» ، وصل الندم الى حده الأعلى •

فى المجال الدينى كانت هناك حرية أكبر أمام دستويفسكى ، فوفقا لما تذكره التقارير الموثوق بها حوله فانه قد تذبذب حتى اللحظة الأخيرة من حياته ما بين الايمان والالحاد • وقد كان من المستحيل بالنسبة لعقله الكبير أن يتجاهل أية صعوبات عقلية يقود اليها الايمان • ومن خلال تلخيصه الفردى للارتقاء الذى حدث فى تاريخ العالم كان لدى دستويفسكى الأمل فى أن يجد طريقا للخلاص وأن يجد تحررا من الذنب الموجود فى التصور المسيحى ، وأيضا أن يستخدم مظاهر معاناته كدعاوى يلعب من خلالها دورا شبيها بدور المسيح • وحيث ان الأمر فى كليته كان أن دستويفسكى لم يستطع الوصول الى الحرية وأنه أصبح رجعيا ، فان هذا كان بسبب الذنب البنوى (*) Filial guilt والذى يكون موجودا لدى الجنس الانسانى بشكل عام وهو الشعور الذى يقوم عليه الاحساس الدينى • وقد وصل هذا الشعور لدى دستويفسكى الى شدة فردية فائقة وظل من الصعب قهره حتى بالنسبة لذكاء دستويفسكى الكبير •

عندما نكتب هذا فاننا نترك أنفسنا عرضة للاتهام بأننا قد تخلينا عن موضوعية التحليل وأننا قد أخضعنا دستويفسكى لأحكام يمكن تبريرها من خلال وجهة نظر متحزبة ذات رؤية خاصة للحياة فقط •

فالشخص المحافظ يأخذ سمت (المفتش الكبير) ويحكم على دستويفسكى بطريقة مختلفة والاعتراض دقيق ، ويمكن للمرء فقط أن يقول من أجل التبرير الجزئى أو التلطيف من حدة هذه المسألة ان قرار دستويفسكى كان له نفس المظهر الخاص الذى حدده الكف العقلى الذى يرجع الى العصاب •

يمكننا بالكاد أن نرجع الى المصادفة أن ثلاثة من الأعمال الأدبية الخالدة فى كل عصور وهى « الملك أوديب » لسوفوكليس و « هاملت » لشكسبير « الاخوة كارامازوف » لدستويفسكى ، كلها يجب أن تتعامل مع نفس الموضوع ، قتل الأب • وفى كل هذه الأعمال ظل الدافع للقيام بعمل معين أو مأثرة معينة وكذلك المنافسة الجنسية حول امرأة موجودا بطريقة جلية •

(*) نسبة الى مشاعر البنوة وطاعة الوالدين (المؤلف) •

ان أكثر هذه التمثيلات مباشرة ووضوحا نجده دون شك فى الدراما المشتقة من الأسطورة اليونانية ، ففى هذه الدراما يظل البطل هو نفسه الذى يقوم بارتكاب الجريمة • لكن المعالجة الشعرية تكون مستحيلة دون التخفيف والتقنع (أو التنكر) ، والتصريح المباشر بالنية المبيتة على قتل الأب ، كما نصل اليه من خلال التحليل ، يبدو غير محتمل دون تمهيد تحليلى ، وبينما تحتفظ الدراما اليونانية بالجريمة ، فانها تقدم أيضا النغمة الخافتة التى لاغنى عنها بشكل سائد من خلال اسقاط الدوافع اللاشعورية للبطل على الواقع فى شكل الخضوع للقدر الذى يكون غريبا بالنسبة له • ويقوم البطل بالمآثر دون قصد ويظل يبدو متحررا ظاهريا من نفوذ المرأة ، وهذا العنصر الأخير يوضع فى الاعتبار ، على كل حال ، فى الظروف التى يتمكن فيها البطل من الوصول الى امتلاك الملكة الأم بعد أن يقوم بتكرار مآثره أو أعماله الكبيرة فى مواجهة الوحش الذى يرمز للأب • وبعد أن يتكشف بالذنب ويصبح شعوريا لا يقوم البطل بأية محاولة لتبرئة نفسه من خلال اللجوء الى التذرع المصطنع بالخضوع للقدر • ويتم الاعتراف بجريمة البطل ويتم عقابه كما لو كانت جريمة كاملة وواعية ، ويبدو لنا هذا الأمر لو كان بمثابة الظلم بالنسبة لعقلنا ، لكنه يبدو أيضا من الناحية السيكولوجية صحيحا تماما • فى المسرحية الانجليزية يكون العرض أقل مباشرة أكثر من ذلك ، فالبطل لم يرتكب الجريمة بنفسه ، لقد نفذها شخص آخر ، فبالنسبة له لا تعد الجريمة جريمة قتل للأب ، ولذلك لايكون الدافع المحرم الخاص بالتنافس الجنسى حول امرأة فى حاجة للتقنع وأكثر من ذلك فاننا نرى عقدة أوديب لدى البطل ، كما كانت ، فى ضوء معكوس ، من خلال معرفة آثار جريمة الآخرين عليه • لقد كان عليه أن يثأر ممن ارتكبوا الجريمة ، لكنه وجد نفسه ، بطريقة غريبة تماما ، عاجزا عن أن يقوم بذلك • ونحن نعرف أن احساسه بالذنب هو الذى قام بشل حركته ، ولكن حدثت عملية ابدال للشعور بالذنب وحل محله ادراك العجز عن القيام بالمهمة المطلوبة منه • وهناك علامات على أن البطل كان يشعر بهذا الذنب على أنه ذنب يفوق قدرة الفرد وأن احتقاره للآخرين لم يكن أقل من احتقاره لنفسه « استخدم كل انسان بعد أبوته ، ومن يمكن أن يخلو من ضرب السياط ؟ » تذهب الرواية الروسية خطوة اضافية فى نفس الاتجاه • فجريمة القتل يرتكبها شخص آخر كذلك ، وهذا الشخص الآخر ، على كل حال ، تكون علاقته بالرجل المقتول هى نفس علاقة البنوة التى تربط البطل بهذا الرجل المقتول أيضا •

هناك نجد أن « ديمترى » ، فى قضية الشخص الآخر هذه ، يكون دافعه الخاص بالتنافس الجنسى موجودا بطريقة واضحة ، أنه أخ للبطل ، ومن الحقائق الجديرة بالملاحظة أن دستويفسكى قد قام أولا بعملية نسب

مرضه الخاص ، أى ذلك الصرع المزعوم ، الى « ديمترى » ، كما لو كان يريد الاعتراف بأن الجانب الصرعى ، العصابى بداخله عبارة عن جريمة قتل الأب • ثم ، ثانيا ، خلال الكلام الخاص بالدفاع أثناء المحاكمة هناك تهكم شهير فى علم النفس فحواه أن علم النفس هو « سكين ذات حدين » وهى قطعة فريدة من التقنع ، لأنه يكون فقط علينا أن نعكسها كى نكتشف المعنى العميق لرؤية دستويفسكى للأشياء • انه ليس علم النفس الذى يستحق التهكم ، لكنها الاجراءات الخاصة بالتحرى أو التحقيق القضائى • ان اللامبالاه هى فقط التى ارتكبت الجريمة • ان علم النفس يهتم فقط بمعرفة من الذى كانت لديه الرغبة فى القيام بها انفصاليا ، وأيضا من قام بالترحيب بها عندما نفذت فعلا •

من أجل هذا فان كل الاخوة : الشهوانى المندفع ، والكلبى (*) المتشكك ، والمجرم الصرعى ، كلهم ـ ماعدا شخص اليوشا النقيض لهم ـ مخطئون بدرجات متساوية • فى « الأخوة كارامازوف » هناك مشهد كاشف بشكل خاص ، فخلال حديثه مع ديمترى يعرف الأب زوسيما أن ديمترى قد قام بالتخطيط لجريمة قتل الأب ، ثم ينحنى راكعا على قدميه ، ومن المستحيل أن يكون هذا من أجل التعبير عن الاعجاب • انه يجب أن يعنى أن هذا الرجل التقى يقوم برفض غواية الاحتقار أو المقت لهذا القاتل ومن أجل هذا السبب فانه يقوم باذلال نفسه أمامه • ان تعاطف دستويفسكى مع المجرم ، هو فى حقيقة الأمر ، بلا حدود ، ان هذا التعاطف يذهب الى ماوراء حدود الشفقة التى تكون من حظ الانسان البائس أو التعيس ، وهو يذكرنا بتلك « الرهبة المقدسة » التى كان ينظر بها الى المرضى الصرعيين والى المصابين بحالة جنون القمر(**) Lunatics فى الماضى ، ان المجرم فى نظره هو غالبا بمثابة المخلص الذى يحمل على عاتقه الذنب كله الذى يجب أن يحمله الآخرون أيضا فلم تعد هناك أية حاجة لدى أى شخص كى يقتل ، حيث انه « هو » قد قام فعلا بالقتل ، وأننا يجب أن نشعر بالامتنان له ، فبدونه ، كان يمكن أن يكون المرء مضطرا للقتل • هذه ليست عاطفة الشفقة الرحيمة ، انها تماه أو توحد على أساس دوافع القتل المتماثلة ، وهى فى واقع الأمر نرجسية ـ قد تم ابدالها بدرجة طفيفة (عندما نقول هذا ، فنحن لا ندحض القيمة الأخلاقية لهذا النوع من الشفقة الى العطف) •

(★) الكلبى Cynic هو الشخص المؤمن بأن السلوك الانسانى تسيطر عليه المصالح الذاتية وحدها وهو يعبر عن موقفه عادة بالسخرية والتهكم • (المؤلف) •

(★★) حالات الهياج والعنف التى تصيب بعض الناس عندما تكتمل استدارة القمر • (المؤلف) •

ربما كان هذا بشكل عام تماما هو الميكانزم الخاص بالتعاطف الممتزج بالشفقة مع الآخرين ، وهو ميكانزم يمكن تمييزه بسهولة خاصة في هذه الحالة المتطرقة لدى روائي يتحرر من الذنب • فمما لاشك فيه هو أن هذا التعاطف من خلال التماهي كان عاملا حاسما في تحديد اختيار دستويفسكي لمادته ، لقد تعامل أولا مع المجرم العادى (الذى تكون دوافعه ذاتية) ومع المجرم السياسي والديني ، ولم يعد الى الجريمة الأصلية أو الأولية ، وهى جريمة قتل الأب ، الا في نهاية حياته ، ومن ثم فقد استخدمها في عمل فني ، كي يدلي باعترافه • ان نشر أوراق ووثائق دستويفسكي بعد وفاته وكذلك مذكرات زوجته قد قامت بالقاء ضوء ساطع على فترة واحدة من حياته ، أى تلك الفترة التى عاشها فى المانيا ، حين تسلط عليه هوس القمار • هذا الهوس لايمكن أن نعتبره الا نوبة ـ لايمكن الخطأ بشأنها ـ خاصة بحالة انفعالية مرضية • وقد توفرت تبريرات كافية لهذا السلوك الملحوظ والسيىء ، وكما يحدث غالبا لدى العصابيين ، فان احساس دستويفسكي بالذنب قد أخذ شكلا ملموسا تمثل فى أن يرزح تحت وطأة الديون المتراكمة ، ومن ثم أصبح قادرا على أن يحتمى خلف ذريعة أنه كان يحاول من خلال مكاسبه على الموائد أن يجعل الأمر محتملا بالنسبة له حتى يتمكن من العودة الى روسيا دون أن يقبض دائنوه عليه • ولكن هذا لم يكن الا ذريعة ، وقد توفر لدستويفسكي التوقد الذهني الكافي الذى جعله يعرف الحقيقة ويعرف بها بأمانة كافية ، لقد عرف أن الشىء الرئيسي كان هو المقامرة من أجل المقامرة ذاتها (Le Jeu pour Le Jeu) ويظهر لنا هذا كل تفاصيل مسلكه الاندفاعي اللاعقلاني هذا ، كما يظهر لنا شيئا آخر أكثر منه • فلم يهدأ دستويفسكي حتى فقد كل شىء ، فبالنسبة له كانت المقامرة أسلوبا لعقاب الذات كذلك • وقد وعد دستويفسكي زوجته مرة بعد أخرى وأعطاها كلمة شرف ألا يعود الى اللعب مرة أخرى ، أو ألا يعود الى اللعب مرة أخرى فى يوم معين ، لكنه كان دائما ، كما تقول ، يحنث بقسمه ولايفي بوعوده • وعندما وصلت به خسائره ووصلت بزوجته معه الى حد الحاجة الواضحة فانه كان يشتق الشعور بالاشباع من هذه الحالة • لقد كان يستطيع حينئذ أن يوبخ نفسه ويقوم باذلالها أمام زوجته ويطلب منها أن تحتقره وأن تشعر بالأسف لأنها تزوجت من هذا الخاطىء العجوز ، ثم عندما يتخفف من خلال ذلك من هذا العبء الذى يثقل ضميره ، فان العملية كلها كانت تبدأ ثانية فى الأيام التالية ، وقد عودت زوجته الصغيرة نفسها على هذه الدورة وذلك لأنها لاحظت أنها الشىء الوحيد الذى يمكن أن يقدم أملا حقيقيا فى التحرر من هذه العبودية ، أى عندما يفقدان كل شىء ويقومان برهن آخر ممتلكاتهما • وبطبيعة الحال لم تفهم هذه الزوجة العلاقة • فعندما كان يتم اشباع شعوره بالذنب من خلال عمليات العقاب

التى يوقعها بنفسه ، فان تأثير الكف على عمله يصبح أقل قسوة ، ومن ثم يسمح لنفسه بأن يخطو خطوات قليلة على مدرج النجاح ٠

ما هو الجانب الخاص من طفولة المقامر المطمورة منذ زمن بعيد الذى يشق طريقه نحو التكرار فى ذلك القهار الدافع نحو اللعب ؟

ان الاجابة قد يمكن أن نكتشفها حدسا دون صعوبة من خلال قصة كتبها واحد من كتابنا الشباب (*) هو ستيفان زفايج S. Zweig الذى قام بالمناسبة بدراسة عن دستويفسكى نفسه عام ١٩٢٠ وقد ضمن زفايج مجموعته القصصية التى كانت بعنوان « اختلاط المشاعر » Confusion of feelings قصة بعنوان « أربع وعشرون ساعة فى حياة امرأة » وهذه القطعة الفنية الرائعة يبدو ظاهريا أنها كتبت فقط من أجل اظهار مدى عجز المخلوق المسمى بالمرأة عن تحمل المسئولية وأيضا من أجل اظهار ذلك التطرف الذى يمكن أن تقودها اليه خبرة غير متوقعة ومثيرة للدهشة والغرابة بالنسبة لها شخصيا ٠ لكن القصة تخبرنا بأشياء أكثر من ذلك ٠ فاذا قمنا باخضاعها للتأويل التحليلى فانه يمكننا أن نكتشف أنها تمثل (دون أية نية خاصة للدفاع عن المعتقدات المسيحية) شيئا مختلفا تماما ، شيئا انسانيا عاما ، أو بالأحرى شيئا ذكوريا ٠ ومثل هذا التأويل بالغ الوضوح لدرجة أنه لا يمكن مقاومته أو التغلب عليه ٠

من بين الخصائص المميزة لطبيعة الابداع الفنى أن المؤلف ، الذى هو صديق شخصى لى ، قد أكد لى ، عندما سألته ، أن التأويل الذى قدمته له كان غريبا تماما بالنسبة لمعرفته ولمقصده أيضا ، هذا رغم أن بعض التفاصيل المنسوجة داخل القصة يبدو أنها صممت كى تعطى الماعا هاديا clue يقود الى السر المخبوء ٠

فى هذه القصة تحكى امرأة من الطبقة الراقية للمؤلف خبرة مرت بها منذ أكثر من عشرين عاما ، كانت هذه المرأة قد ترملت حين كانت مازالت صغيرة وكانت أيضا أما لولدين لم يعودا الآن يحتاجان اليها ٠ وبينما كانت فى الثانية والأربعين من عمرها ، لا تتوقع شيئا جديدا من الحياة ، حدث أنها قامت خلال واحدة من رحلاتها التى بلا هدف بزيارة صالات القمار فى مونت كارلو ، وهناك ومن بين الانطباعات الجديدة

(*) كان فرويد يقول ذلك ما بين عامى ١٩٢٧ ـ ١٩٢٨ حين كتب هذا المقال وقد اشتهر اسم ستيفان زفايج بعد ذلك باعتباره أحد الكتاب الكبار على مستوى العالم كما اهتم بكتابة دراسات حول شخصيات بعض المشاهير ثم انتحر بعد ذلك فى البرازيل حوالى عام ١٩٤٢ ٠ (المؤلف) ٠

بالملاحظة التى أفرزها المكان أصبحت هذه المرأة مفتونة بمشهد يدين كانتا تفشيان كل أسرار مشاعر مقامر تعيس الحظ بشكل مخيف فى دقته وشدته • كانت اليدان لشاب وسيم ، وقد قام المؤلف ، كما لو كان ذلك بطريقة غير مقصودة ، بجعل هذا الشاب فى مثل سن الابن الأكبر للمرأة التى تحكى له هذه الحكاية ، وقد ترك هذا الشاب صالات القمار بعد أن خسر كل شىء وهو فى حالة عميقة من اليأس مع مايدل على النية الواضحة على انهاء حياته التى بلا أمل فى حديقة الكازينو ، وقد دفع شعور ما من التعاطف الذى لا يمكن تفسيره هذه المرأة الى أن تتبع هذا الشاب • وتبذل كل محاولة لانقاذ حياته ، وقد أخذها هذا الشاب الى بعض النساء السيئات المعروفات هناك وحاول أن يتخلص منها ، لكنها ظلت معه ووجدت نفسها مدفوعة بأكثر الطرائق الطبيعية الممكنة ، أن تلحق به فى غرفته بالفندق ثم فى النهاية ، تشاركه فراشه • وبعد ليلة الحب غير المخطط لها هذه ، تمكنت من أن تجعل هذا الشاب ــ الذى أصبح الآن مستريحا بطريقة واضحة ــ يقسم بأغلظ الايمان أنه لن يعود ثانية الى اللعب • وقد زودته المرأة بالمال من أجل رحلة العودة الى بيته وواعدته أن تقابله فى المحطة قبل رحيل القطار • الآن ، على كل حال ، بدأت المرأة تشعر بالعاطفة الجياشة تجاه الشاب وكانت مستعدة لأن تضحى بكل ما تملكه من أجل أن تحتفظ به ، ومن ثم فقد عقدت العزم على أن تذهب معه بدلا من أن تودعه ، لكن مظاهر عديدة على سوء الطالع قامت بتأخيرها لدرجة أن القطار فاتها ، وبينما هى فى شوق شديد لرؤية الشاب الذى فقدته ، عادت مرة أخرى الى صالات القمار ، وهناك ، أصيبت بالرعب ، فقد رأت مرة أخرى اليدين اللتين أثارتا فى البداية تعاطفها ، فالشاب قد حنث بقسمه وعاد مرة أخرى الى اللعب ، وذكرته بوعده ، لكنه بينما كان خاضعا لتأثير انفعاله نعتها بالمترفة الفاسدة ، وطلب منها أن تنصرف ثم طرح النقود التى حاولت أن تنقذه بها خلف ظهره بعنف واضح • وقد أسرعت المرأة بالانصراف فى حالة من الخزى العميق ثم علمت بعد ذلك انها لم تنجح فى انقاذه من الانتحار •

هذه القصة البارعة التى تتحرك بشكل سليم هى بطبيعة الحال كاملة بذاتها ومن المؤكد أنها تحدث تأثيرا عميقا لدى القارىء • لكن التحليل يظهر لنا أن الابتكار الخاص بهذه القصة يستند فى جوهره على أساس رغبة تهويمية تنتمى الى فترة البلوغ ، ويتذكرها الناس فعلا بشكل شعورى ، ويجسد هذا التهويم الولد فى أن تبادر الأم نفسها بدفعه نحو الحياة الجنسية من أجل أن تنقذه من الأضرار المروعة الخاصة بالاستمناء (العديد من الأعمال الابداعية التى تتعامل مع موضوع الفداء أو التخليص (من

الخطيئة) لها نفس المصدر أو الأصل • فان رذيلة الاستنماء يتم استبدالها بادمان القمار • وذلك التوكيد الواضح على النشاط الانفعالى لليدين يفشى سر هذا الاشتقاق • وفى حقيقة الأمر فان ذلك الهوى أو الميل الدافع نحو اللعب هو أمر مكانى لهذا الاجبار أو الدافع الغلاب فى اتجاه الاستمناء (*) • و « اللعب » هى الكلمة الفعلية التى تستخدم فى غرفة نوم الطفل أو فى حضانته كى تشير الى نشاط اليدين حول الأعضاء التناسلية • ان طبيعة الغواية التى لا يمكن مقاومتها وعقد العزم المقدس والذى دائما ما ينهار على ألا يفعل المرء ذلك والمتعة المحذرة وكذلك الضمير القاسى الذى يخبر المرء بأنه انما يقـوم بتدمير نفسـه (القيـام بالانتحار) كل هذه العناصر تظل ثابتة لاتتغير خلال عملية الابدال Substitution • الشىء الحقيقى طبعا هو أن قصة « زفايج » تحـكى من خلال الأم ، وليس الأب ، انه لما يشبع غرور الأبن أن يفكر بأنه « اذا كانت أمى تعرف تلك الأخطار التى يمكن أن تلحق بى نتيجة الاستمناء ، فانها ستحاول بالتأكيد أن تنقذنى من هذه الأخطار بأن تسمح لى بأن أوجه ميولى اليها » ان مساواة الأم بالغانية كما حدث بالنسبة للشاب فى القصة مرتبط بنفس التخييل (أو التهويم) • انه يجعل المرأة صعبة المنال متاحة بأسهل الوسائل الممكنة • ويقوم الضمير الذى لايكف عن الازعاج والتدخل والذى يصاحب التهويم باحداث النهاية غير السارة للقصة • ومن الأشياء الجديرة بالاهتمام أيضا أن نلاحظ كيف أن الواجهة (أو المظهر الكاذب) Façade التى أعطاها المؤلف للقصة قد حاولت أن تقوم بوضع قناع ما على معناها التحليلى • حيث انه من الأمور المثيرة للشكوك أن تكون الحيـاة الجنسية للنساء خاضعـة للاندفاعـات المفاجئة والغامضة • وعلى العكس من ذلك ، فان التحليل يكشـف لنا عن دافع كاف للسـلوك المفاجىء لهذه المرأة التى كانت حتى الآن بعيـدة عن الحب • فلكونها مخلصة لذكرى زوجها المتوفى ، قامت بتحصـين نفسها ضد كل عوامل الجاذبية المماثلة ، ولكنها ـ وهنا يكون التخييل الخاص بالابن صحيحا ـ لم تستطع كأم أن تهرب من عمليـة الطـرح أو التحـول Transference اللا شعورية التامة والخاصة بعشقها لابنها • وقد كان القدر قادرا على أن يأخذها على حين غرة وهى موجـودة فى هذه المنطقـة العارية من الحماية •

اذا كان ادمان المقامرة ، مع تلك المحاولات الفاشلة للنضال من أجل كسر هذه العادة والخلاص منها ، ومن ثم تتاح الفرص لعقاب الذات ، واذا كان هذا بمثابة التكرار لقهار أو قسر الاستمناء ، فاننا لن ندهش اذا وجدنا

(*) فى خطاب من فرويد الى فلايس بتاريخ ٢٢ ديسمبر ١٨٩٧ اشار فرويد الى أن الاستمناء هو ادمان أولى : تكون كل مظاهر الادمان التالية هى بدائل له (المؤلف) •

مثل هذا الأمر يحتل مثل هذه المساحة الكبيرة فى حياة دستويفسكى ٠ وأكثر من ذلك فاننا لا نجد حالات من العصاب الشديد لم يلعب فيها الاشباع الجنسى ـ الذاتى الخاص ، بفترتى الطفولة المبكرة والبلوغ ، دورا ما ، كما أن العلاقة بين الجهود التى تبذل لقمع هذا الاشباع وبين الخوف من الأب معروفة تماما ولا تحتاج منا لحديث أكثر من هذا (٥٠) ٠

تعقيب على الدراسة :

كما رأينا فان هذه المقالة تشتمل على جزءين متميزين : الأول يتعامل مع شخصية دستويفسكى بشكل عام فيشخصه على أنه مصاب بالماسوشية والرغبة الشديدة فى عقاب الذات والحاق الأذى بها ، ويصفه أيضا بأنه تسيطر عليه مشاعر ذنب مرضية وأن نوباته الصرعية كانت نوبات مدعاة ومزعومة وغير حقيقية ، وأنها كانت تعبيرات هستيرية عن صراعات عصابية داخلية ناجمة عن علاقة دستويفسكى غير السوية وصراعاته التى لم تحل حتى موته مع فكرة الأب والسلطة والله ، ومن ثم كان ذلك الاتجاه المزدوج المميز لعقدة أوديب لدى دستويفسكى والذى استفاض فرويد فى تفسيره ، أما القسم الثانى من المقالة فيتناول نقطة خاصة فى حياة دستويفسكى وشخصيته وهى نقطة خاصة بالجذور الكامنة والعوامل الدفينة المسئولة عن سلوك المقامرة لديه ، وقد لجأ فرويد من أجل تفسير هذه الحالة الى القيام بتحليل خاص لقصة قصيرة كتبها « ستيفان زفايج » وهو تحليل يتحرك من خلال مفاهيم فرويد الخاصة وبه قدر ليس باليسير من التعسف فى تحليل هذا العمل الأدبى ، فالقصة تقبل تفسيرات أخرى ليس هذا موضع طرحها ، وقد أشار ثيودور رايك T. Reik فى مقالة كتبها تعليقا على مقالة فرويد هذه فى مجلة Imago عام ١٩٢٩ الى أن هذه المقالة غير متماسكة من حيث شكلها وتفتقد التجانس أو التوازن العضوى حيث ان القسم الذى كتبه فرويد عن قصة زفايج كان متناسبا مع موضوعه الرئيسى الذى بدأ به وهو دستويفسكى ومن ثم بدأ الموضوع كموضوعين وليس موضوعا واحدا وأصبحت له نهايتان وليس نهاية واحدة ، وقد رد فرويد على هذا النقد من خلال تأكيده بأن المساحة التى أعطاها لقصة زفايج فى المقالة لاتتفق مع العلاقة بين زفايج ودستويفسكى ولكنها تتفق أكثر مع العلاقة بين الاستمناء والعصاب ومن ثم فليس هناك خلل عضوى فى رأيه فى طريقة بناء أو شكل المقال (٥١) ٠

يلاحظ أيضا أن فرويد كان قد بدأ مقاله هذا بالحديث عن الوجوه أو الجوانب الأساسية الأربعة لشخصية دستويفسكى الثرية هى : الفنان المبدع ـ العصابى ـ رجل الأخلاق ـ الخاطىء ٠ ونلاحظ بشكل خاص أن

الجانبين السلبيين : العصابى ـ الخاطىء هما اللذان استأثرا بجل اهتمام فرويد ، أما الجانبان الايجابيان فلم يوجه فرويد أى اهتمام لهما ، مكتفيا فقط بالقول بأن مكانة دستويفسكى الفنية ليست موضعا للشك أبدا وأنه يقف فى تاريخ الأدب العالمى على قمته وبجوار شيكسبير ، ثم يحاول عكس الحقائق الخاصة بالجانب الأخلاقى لدى دستويفسكى ثم يتفرغ بعد ذلك لاظهار كل الجوانب السلبية المرضية فى شخصية هذا الكاتب الكبير ، هذا الأمر يذكرنا تماما بما فعله فرويد أيضا مع فنان كبير آخر ولكن فى مجال آخر من مجالات الابداع الانسانى ، هذا الفنان هو ليوناردو دافنشى ، الرسام والمصور الايطالى الشهير ، لقد قام فرويد بدراسة على هذا الفنان وانتهى منها بتشخيصه لشخصية دافنشى ووصفها بأنها ـ أى هذه الشخصية ـ تضع صاحبها قريبا من النمط الوسواس القهري المصاب بفقدان الارادة ، والجنسية المثالية ، والكسل الجنسى وغير ذلك من التفسيرات التى تستند الى معلومات ضعيفة أو حقائق عابرة ضئيلة القيمة ثم يقوم فرويد بعد ذلك باقامة بناء شاهق على أساسها (٥٢) .

بشكل عام هذ مثال رأينا أن نضعه أمام القارىء العربى حتى يعرف حدود هذا الأسلوب التحليلى النفسى وحتى يعرف ما له وما عليه ، ومن ثم يمكنه أن يختار بعد ذلك ما بين الخيال الخصب الذى يجمح بصاحبه بعيدا عن أرض الواقع المملوءة بالحقائق ، وبين التفكير العلمى الذى نحن أحوج الناس اليه ـ حتى فى دراسات الابداع الفنى ـ بينما نحن فى المرحلة الراهنة من تاريخ وطننا العربى بكل ما تشتمل عليه من مشكلات .

٣ ـ يونج والابداع الفنى :

ولد كارل جوستاف يونج فى سويسرا فى ٢٦ يوليو عام ١٨٧٥ ومات فى ٦ يونية عام ١٩٦١ عن عمر يناهز السادسة والثمانين ، بعد حياة حافلة بالممارسة العلاجية والبحوث والنظريات التى تناولت موضوعات عديدة خاصة بالديانات والأحلام والأساطير والأمراض والفنون الانسانية ، كان يونج متسما بالفهم فى قراءاته الأدبية والفلسفية ، وكانت درة جوته الشهيرة « فاوست » ذات تأثير مبكر وعميق عليه ، فمن خلالها اهتم يونج ببحث الانسان عن الحقيقة والتفرد ومن خلالها عرف قوة الشر فى علاقاتها بعمليات استبصار الذات وتطهرها كذلك كان لنيتشه تأثيره القوى على يونج أيضا ، واعتقد يونج أن نيتشه وفرويد هما الموضوعان الكبيران للحضارة الغربية ، القوة والجنس ، لكنه شعر أيضا أن الرجلين قد استغرقا فى هذين الموضوعين الحيويين حتى سيطرا عليهما واعمياهما عن موضوعات

أخرى فى الحياة الانسانية (٥٣) لذلك قرر يونج أن يمتد بعقله الى آفاق أخـرى ٠

اهتم يونج بالتأمل حول أسباب اهتمام الانسان بصورة معينـة ، وقام بتقسيم الابداع الى نوعين :

(أ) الفن السيكولوجى (أو النفسى) Psychological art

الذى يتعامل مع المشتقة من واقع الشعور الانسانى أو مع دروس الحياة، أى مع خبرات الحيـاة فى العالـم الخارجى وموضوعـات الحب والأسرة والبيئـة ٠

(ب) الفن الكشفى Visionary art

الذى يشتق وجوده من « الأرض المجهولة داخل عقل الانسان ، الزمن الأسطورى الذى يفصلنا عن عصور ما قبل الانسان ، أو يستثير بداخلنـا عالما انسانيا يشتمل على تضاد النور والظلمة » ٠

واهتم يونج بشكل خاص بالنوع الثانى من الفن واعتبر أبرز مثال عليه رواية « موبى ديك » لهرمان ملفيل التى تتعرض للصراع الانسـانى مع المجهول والقدر ، وواصل يونج اهتمامه « بصور الرؤى » التى تذكرنا بالاحلام والأخيلة واعتبرها يونج رؤية خاصة بعالم آخـر ، انهـا الرؤية الظلامية الخاصة بأعماق الروح ، تلك الأعمـاق التى تمتـد الى بدايـات الأشياء ، قبل عصر الانسان ، أو الى نهاياتها التى تمتد الى الأجيال المستقبلية التى لم تولد بعـد واعتبر يونج أن هذه الصورة الأولية أو البدائية هى التغييرات الرمزية الحقيقية ، انها تعبر عن شىء ما موجود وحقيقى لكنه غير معروف ، هذه الصـورة فى رأى يونج ليست أقل حقيقيـة من الواقـع الموضوعى ، فهناك فى رأى يونج الواقع النفسى الذى لا يقل صدقا وحقيقة من الواقع الملموس المحسوس ، وبدلا من أن يقوم بالتنظير حول الصـور الكشفية باعتبارها هدفا للنشـاط الابداعى ، قال يونج ان هذه الصـور غالبا ما تأتى بشكل غير مفهوم وغير خاضع لتحكم الأنا ، وشعر يونج أن الفنان هو الذى يستطيع فى مناسبات خاصة أن يرى هذه المشاهـد التى تتم على ساحات الأرواح والشياطين وآلهة عالم الليل ، وأن الفنان عندما يرسـم شكلا شبيها بالماندالا Mandal (*) ، فان هذا الوصف يكون

(*) الماندالا هى شكل تمثيلى تخطيطى رمزى ، متخيل أو مرسوم ، غالبا ما يكون على شكل دائرة تشتمل على مرجع مع وجود رمز داخلى على هيئة انسانية أو حيوانية ، وترمز الماندالا الى الوجود أو النسق الخاص بالتأمل البصرى (٥٤) ويشيع استخدامها =

وصفا موضوعيا للخبرة الداخلية مثلما تكون صورة الطائر واقعيا أيضا وقال يونج ان هذه الأشكال والتصميمات ، مثلها مثل الأساطير ، هى التعبيرات الحقيقية الواضحة عن الخبرات الداخلية فالخبرات البدائية الأولى فى رأيه هى مصدر ابداعية الفنان ، انها لا يمكن سبر أغوارها ومن ثم فهى تتطلب دائما صورا وتخيلات أسطورية كى تعطيها شكلها الخاص المناسب • ان هذه الخبرات تحتاج الى صور غريبة كى تعبر عن نفسها ، هذه الرؤى هى التعبيرات عن العقل الجمعى موجودة داخل الجسم ، يرثها كل فرد ولها طابع بدائى ، وعندما يتمكن فنان من الرؤية والتعبير عن هذه المشاهد والرؤى فانه يقوم بالتعالى والارتقاء من المستوى الكلى الجمعى ، انه يتحدث كجنس بشرى الى الجنس البشرى وليس كفرد بشرى الى هذا الجنس ويعتقد يونج أن الفنان يكون متلبسا بدافع يعمل بداخله يدفعه نحو الابداع ، ويكون للعمل الفنى حياته الخاصة ، كما لو كان شخصا فريدا وعندما يبدع الفنان عملا فنيا ، يصبح هذا العمل قدره المحدد لارتقائه النفسى التالى ، من خلال هذا يقترب الفنان من القوى المفقودة والمخلصة والشافية من العقل الجمعى • ويكون هذا بمثابة العودة الى حالة المشاركة الأسطورية من الخبرة التى يعيش فيها الانسان وليس الفرد ، وهكذا فان يونج يعتقد أنه اذا أراد النوع الانسانى صورة خاصة تعينه على النمو والشفاء فان هذا لابد أن يتم عن طريق الفنان الذى يعبر عن هذه الصور من خلال ابداعه الفنى (٥٧) •

ان تمييز يونج بين اللاشعور الفردى الذى هو جماع مكتسبات الانسان خلال حياته كفرد واللاشعور الجمعى والذى هو جماع حياة الجنس البشرى والذى يشتمل على الأساطير والأفكار والدوافع والصور الخيالية التى يتجدد ظهورها عبر الأجيال وتترك آثارها على شكل ومحتوى الجنس البشرى هذا التمييز هو ما يقف وراء تمييزه بين أعمال فنية سيكولوجية وأعمال فنية كشفية أو رؤيوية ، فالأعمال السيكولوجية تشتق مادتها من اللاشعور الفردى أما الأعمال الكشفية فتتحد مادتها فى اللاشعور الجمعى الذى هو القاعدة الأساسية فى رأيه لنفس الانسان وشخصيته • وذلك

= فى الديانات الهندية والصينية ، وتمثل المكان المقدس والكلية وعقل العالم والتكامل ، وتمثل المربعات المتغيرة بداخلها المبادىء الثنائية ، لكنها المتكاملة للعالم ، كالنور والظلام مثلا (٥٥) وتعتبر الماندالا لدى يونج رمزا للكفاح من أجل الوحدة الكلية للذات الانسانية ، واستنتجت سوزان لانجر أن الشكل الدائرى للماندالا ليس مشتقا من محاولات رسم الزهور أو ما شابه ذلك لكنه — كما قال يونج أيضا — نمط أولى نشأ داخل النفس الانسانية ذاتها (٥٦) •

لأن النماذج الأولية هى الصور التى يستخدمها اللاشعور الجمعى بطريقة متكررة ، هذه الصور تكون محملة بالعواطف القوية وتظهر خلال الأساطير والرموز الدينية والاجتماعية (٥٨) ٠

ان سبب الابداع الفنى الممتاز وفقا لما أكده يونج هو تقلقل اللاشعور الجمعى فى فترات الأزمات الاجتماعية مما يقلل من اتزان الحياة النفسية لدى الفنان ويدفعه للحصول على اتزان جيد ، بالطبع يمكننا القول هنا انه ليست الأزمات الاجتماعية فقط هى التى تعمل على قلقلة اتزان الحياة النفسية للفنان ، فالأزمات النفسية الخاصة بالفنان أيضا بصرف النظر عن الأزمات الاجتماعية قد تعمل أيضا على هز استقراره واتزانه النفسى مما يدفعه الى استعادة ذلك الاتزان المفقود وقد أشار يونج أيضا الى أن الفنان الأصيل يطلع على مادة اللاشعور الجمعى بالحدس ولا يلبث أن يسقطها فى رموز ، « الرمز هو أفضل صيغة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة نسبيا » (٥٩) ٠

فالأحلام والرموز لدى يونج هى مادة ثرية لدراسة الفن الانسانى لأنها المادة التى تتجسد فيها الأنماط الأولية للاشعور الجمعى فى أبلغ صورها ، والأحلام وفقا ليونج هى تلك التخيلات المفككة ، المراوغة غير الجديرة بالثقة المبهجة والمتقلبة والحلم يعبر عن شىء خاص يحاول اللاوعى أن يقوله ، وأبعاد الحلم فى الزمان والمكان مختلطة جدا ، وافهمه ينبغى علينا أن نتفحصه من كل مظهر تماما ، مثلما نأخذ شيئا ونقلبه مرارا حتى نكون على معرفة بكل تفصيل من شكله ، ولقصص الأحلام تركيباتها الخاصة المختلفة عن قصص الوعى ، فصور الأحلام تبدو متعارضة ومضحكة ، تحتشد فى رأس النائم ، والحس العادى بالزمن المفقود ، والأشياء المألوفة قد تتخذ مظهرا آسرا مهددا ٠ ويميل العقل اللاوعى الى ترتيب مادته فى الحلم بشكل مختلف جدا عن الشكل المنظم الذى نستطيع أن نفرضه على أفكارنا فى حياة اليقظة ، وتكون الصور المنتجة فى الأحلام شديدة الحيوية ومثيرة أكثر بكثير من المفاهيم والخبرات التى تماثلها فى اليقظة ، وصور الحلم هى صور رمزية لا تصرح بالواقع بطريقة مباشرة ، بل تعبر عن القصد منه بشكل غير مباشر بواسطة المجاز ، والحلم مشحون بالطاقة الانفعالية ورمزيته تملك من الطاقة النفسية ما يجعلنا ننتبه اليها بشدة ٠ ووظيفة الأحلام العامة عند يونج هى اعادة اتزاننا السيكولوجى عن طريق انتاج مادة حلم تعيد بطريقة حاذقة تأسيس التوازن النفسى الكلى ، وهو يربط ذلك بسلوك الحالمين فى الحياة ٠ فالذين يملكون أفكارا غير واقعية ، أو اعتقادات عالية جدا خاصة بأنفسهم ، أو يصنعون خططا تتسم بالمبالغة ولا تتناسب مع كفاءاتهم يحلمون بالطير ٠ ان الحلم يعوضهم عن نقائص شخصياتهم ،

وفقر واقعهم والحصار المضروب حول حريتهم فى الحركة والحياة ، وللأحلام عنـــد يونج دور النبـوءة والاخبـار بالمستقبل ، فهى ليست حارسة للنوم ومحققة لرغبات أحبطت فى الواقع كما هى الحال لدى فرويد ، انها وسيلة لتحقيق التوازن ولاستشراف المستقبل ولابداع الأعمال الفنية العظيمة التى سماها يونج بالأعمال الكشفية · وقد ميز يونج بين الاشارة والرمـز على أساس ان الاشارة دائما أقل من المفهوم الذى تمثله فى حين أن الرمز دائما أكثر من معناه الواضح والمباشر · والرموز عند يونج هى نواتج طبيعيـة وعضوية كالأحلام ، والأحلام كالرموز تحدث بعفوية ولا تبتدع · وكل رمز عنـد يونج يحدث بعفوية ولا يبتدع ، والأحلام هى المدخل الرئيسى لكل معرفتنا عن الرمزية ، ويقول يونج : من السهل أن نفهم لماذا ينزع الحالمون الى اهمال ، أو حتى انكار رسالة أحلامهم · ان الوعى يقاوم طبيعيا كل شيء لا واع ومجهول (٦٠) ، لكن هذا الافتراض من يونج يتجاهل أن مسـيرة الانســان الطويلة عبر تاريخه وتطوره هى بحث دائم واستكشاف مستمر للمجهول والبعيد ، والا ظـل الانسان فى غياهب الظـلام السحيقة التى استقى منها يونج معظم مادته · ويلاحظ أن أغلب الأدلة التى حاول يونج أن يثبت بهـا أفكاره كانت من خـلال شواهد أنثروبولوجيـة مستقاه من مجتمعات بدائية وكأن هذه كل المادة المتاحة · فماذا بشأن الانسان الحديث والحضارة الحديثة ؟ هل يتصف الانسان الحديث بتلك الحالة التى سماها يونج « الميسونية » (أى الخوف العميق والخرافى من الحداثة) ؟ والتى قال بأنها واضحة لدى الانسان البدائى والانسان الحديث من خلال اقامته لعوائق سيكولوجية ليصون بها نفسه من صدمة مواجهة شيء جديد · ان هذه القضية تبدو لدى يونج غير واضحة خاصة · انه لا يفرق بشكل حاد بين تجنب الانسان صدمة معرفة الداخل ، وصدمة معرفة الخارج · وهل هناك بالفعل صدمة دائما عند محاولة المعرفة ؟ وهل منعت هذه الصدمات الانسان من معرفة الداخل أو الخارج ؟ ان هذه القضية تبدو لدى يونج غير واضحة خاصة اذا نظرنا اليها من وجهة نظر أخرى خاصة بالسلوك الابداعى الواضح لدى الانسان فى القرون الأخيرة بصفة خاصة وفى مجالات الفن والعلم والحياة عموما · هل لو كانت هذه « الميسونية » او الخوف من الحداثة موجودة مستأثرة بالانسان ، هل كان يمكن أن يتقدم ويحرز كل هذه الانجازات الهائلة الواضحة فى كل مظاهر حياته ؟ لا أعتقد · لكن الملاحظ بشكل واضح هنا هو استثارة المجهول باهتمام يونج وانتباهه · ودراساته كلها ليست محاولة لكشف هذا المجهول بل لتأكيده أيضا ، وقد أضاف الى اللاوعى الفردى عند فرويد اللاوعى الجمعى ومادته ، الرموز الأصلية أو الأولية الموروثة عبر آلاف السنين والتى حاول من خلالها أن يقيم نسقا سيكولوجيا موازيا للنسق الذى أقامه داروين فى مجال البيولوجيا ·

والأمر الذى يجدر بنا أن نذكره الآن هو أن يونج أكد على أن الجانب الابداعى للحياة الذى نجد تعبيره الواضح فى الفن يعوق كل المحاولات التى تحاول صياغته عقليا ، فالنشاط الابداعى فى رأيه سوف يروغ دائما من محاولة الانسان لفهمه · انه يمكن فهمه فقط من خلال تجلياته أو مظاهره ، كما أنه يمكن الشعور به بطريقة مبهمة أو غامضة · لكن عملية الوصول الكلى اليه غير ممكنة · أى أن يونج مثله مثل فرويد قد وصل فى النهاية الى ما سبق أن وصل اليه فرويد من الشعور بالعجز أمام مشكلة الابداع الفنى، فلم يحاول تفسيرها ، رغم تأكيده الكبير والمتميز للطابع الابداعى للحياة وللذات ، ورغم تأكيده الكبير على أهمية الجوانب الاجتماعية والمكونات الثقافية والحضارية التى أغفلها فرويد الى حد ما ، ورغم ما ظهر فى كتاباته من اطلاع كبير ومعرفة عميقة بعالم الفن والأدب ·

كانت لأفكار يونج تأثيراتها الواضحة على أفكار ودراسات الناقد ومؤرخ الفن الانجليزى الشهير هربرت ريد وكذلك الفيلسوفة الأمريكية سوزان لانجر والناقد الكندى نورثورب فرانس ، وكذلك على عالم الأسطوريات جوزيف كامبل ، ذلك الذى أكد بطريقة توضح تأثره بيونج أن للأسطورة أربع وظائف أساسية هى :

١ ــ التوفيق ، أو حل الصراع بين الوعى والشروط السابقة على وجوده الخاص ، خاصة المتعلق منها بالنواحى الغريزية والفطرية والمخاوف والاندفاعات وعمليات الشعور بالذنب والأسف التى يعانيها الانسان بكثرة خلال حياته ·

٢ ــ تشكيل صورة للعالم وصياغتها ، صورة كونية ، من خلالها وداخل نطاقها تنتظم الأشياء المتعلقة بالزمن والحياة كلها ·

٣ ــ التصديق على نظام اجتماعى معين والمحافظة عليه ، انها تؤكد السلطة العالية لرموز المجتمع الاخلاقية بوصفها تكوينات تقع فيما وراء النقد أو التصحيح الذاتية ·

٤ ــ الوظيفة الأولى للأسطورة هى وظيفة سحرية أو ميتافيزيقية ، والثانية توصف بأنها كونية ، والثالثة الاجتماعية ، أما الوظيفة الرابعة ، والتى تكمن جذورها فى الأنواع السابقة ، فهى الوظيفة السيكولوجية للأسطورة ، أى كيفية تشكيل الأفراد وتركيبهم الخاص من حيث المثل والأهداف الخاصة التى يحملونها منذ الطفولة حتى الموت ، وخلال مجرى الحياة ، ويعتقد كامبل ان الأنظمة الكونية والاجتماعية قد تغيرت كثيرا عبر

التاريخ ، أما الجوانب السيكلولوجية فيعتقد أن لها بعض الجذور البيولوجية المتأصلة الموروثة المستمرة منذ آلاف السنين (٦١) وفى هذه النقطه يتسبح كامبل شديد الصلة بأفكار يونج ، بخاصة ما يتعلق منها باللاشعور الجمعى والأنماط الأولية تظل الأعمال الكشفية فى واقع الامر هى اعظم منتجات العقل الابداعى الانسانى ، تلك الأعمال الغريبة التى تشتق وجودها ـ كما قال يونج من اكتشافها للأرض المجهولة فى عقل الانسان ، والتى تشير الى زمن الماضى السحيق وتوقظ فينا عالما انسانيا خاصا ، يتضمن صراع النور والظلمة ، خبرة أولية تفلت دائما من محاولات الفهم الانسانى الحل لها ، رقيمة الخبرة وقوتها معطاة من خلال ضخامتها وفداحتها ، انها تنبثق من الأعماق اللازمانية الملتبسة الغريبة متعددة الأبعاد ، وهى تجاوز معاييرنا الانسانية للقيمة والشكل الجمالى ، وتسمح لنا بالدخول الى عوالم أخرى لم يسبق لنا اكتشافها (٦٢) ، ونحن نجد أمثلة لهذه الأعمال الكشفية فى سفر الرؤيا ، وفى موبى ديك لملفيل و « الاطلانطيد » لبيير بنوا (التى كان يونج يشير اليها كثيرا فى كتاباته ، بل وحتى فى خطاباته (٦٣) خاصة الجزء الثانى ، « قلب الظلام » لكونراد و « فاوست » لجوته و « الملك لير » لشكسبير ، والعجوز والبحر لهمنجواى ومائة عام من العزلة لجارثيا ماركيز ، وفى بعض قصص تشيكوف وادجار آلان بو وكاترين آن بورتر القصيرة ، فى « جيرنيكا » القدر « لبيتهوفن وفى « الدب » لفوكنر و « يوليسيس » لجيمس جويس ، فى « رامة والتنين » لادوار الخراط وبعض أعمال زكريا تامر ، فى الحاقات والمسافات والصياد واليمام لابراهيم عبد المجيد ، « وفى ليلة القدر » للطاهر بن جاون وبعض قصص محمد مستجاب ويحيى الطاهر عبد الله ومحمد خضير وأمين صالح القصيرة وكذلك كثير من الأعمال الغربية الحديثة التى ينطبق عليها بشكل أو بآخر مصطلح الواقعية السحرية ، أو الواقعية الجديدة وكل المحاولات الجديدة لاكتشاف الانسان والواقع من جديد تلك الخبرة العميقة الخادمة والكلية فى نفس الوقت ٠

ان العمل الفنى عند يونج أشبه بالحلم ، على الرغم من وضوحه البادى ، انه لا يفسر نفسه ، وهو ليس غير غامض أبدا ، الحلم لا يقول أبدا « ينبغى لك » أو « هذه هى الحقيقة » بل يعرض صورة بنفس الطريقة التى تتيح فيها الطبيعة للنبات أن ينمو ، ويبقى علينا نحن أن نستخلص نتائجنا منه (٦٤) ٠

كتب يونج ذات مرة فى أحد خطاباته « من المحتمل أننا ننظر الى العالم من الجانب الخاطىء ، ومن الممكن أن نصل الى الاجابات الصحيحة اذا قمنا بتغيير وجهة نظرنا وقمنا بالنظر الى العالم من الجانب الآخر ، أى

ليس من خارجه ولكن من داخله (٦٥) ، وقد كانت هذه المحاولة للنظر الى العالم والانسان من الداخل هى المحرك الأساسى لكل أفكار يونج ونظرياته ، وربما كانت هى السبب أيضا فى أن هذه الأفكار والنظريات تفتقد جانبا هاما من صورتها الكلية حتى تكتمل ، ربما كان هذا الجانب يتعلق أكثر بالحياة والحضارة الانسانية المعاصرة ، فقد اهتم يونج بالماضى على حساب الحاضر ، وبالداخل على حساب الخارج ، وبالفرد كبوتقة للمجتمع أكثر من اهتمامه بالمجتمع كبوتقة لجميع الأفراد .

والآن نحاول الحديث عن بعض العلاقات الخاصة ما بين التحليل النفسى والابداع الفنى بشكل عام والابداع الأدبى بشكل خاص كما نعرض لبعض المحاولات واضحة التأثر بالتحليل النفسى فى تفسير عملية الابداع وشخصيات المبدعين .

٤ ـ التحليل النفسى والسريالية :

يقول هربرت ريد « اننى أشك فى أن السريالية كان يمكن أن توجد فى صورتها الراهنة لولا سيجموند فرويد ، فهو المؤسس الحقيقى للمدرسة ، فكما يجد فرويد مفتاحا لتشابكات الحياة وتعقيداتها فى مادة الأحلام ، كذلك يجد الفنان السريالى خير الهام له فى نفس المجال ، أنه لايقدم مجرد ترجمة مصورة لأحلامه ، بل ان هدفه هو استخدام أية وسيلة تمكنه من النفاذ الى محتويات اللاشعور المكبوتة ، ثم يخرج هذه العناصر حسبما يتراءى له بالصور الأقرب الى الوعى ، بل أيضا بالعناصر الشكلية فى انماط الفن المألوفة » (٦٦) ان الفنان السريالى يدرك أن الحياة ـ خاصة الحياة العقلية ـ توجد عند مستويين : أحدهما مرئى ومحدد الاطار والتفاصيل ، والآخر ، وربما كان هو الجانب الأهم من الحياة ، محجوب ، غامض ، غير محدد ، والانسان ينجرف خلال الزمن مثل جبل جليدى عائم يطفو بشكل جزئى فوق مستوى الوعى ، وهدف السريالى سواء كان شاعرا أو مصورا أن يجرب ويدرك بعض أبعاد وخصائص العالم الخفى وبفعله هذا فانه يلجأ الى أنواع مختلفة من الرموز ، وهدف الفنانين السرياليين كما قال المصور ماركس أرنست ليس هو الاقتراب من اللاشعور ثم رسم محتوياته بطرائق وصفية أو واقعية ، وليس هو أيضا مجرد أخذ عناصر مختلفة من اللاشعور بواسطتها يتم بناء عالم منفصل من الوهم ، لكن هدفه بدلا عن ذلك هو تحطيم القيود الجسيمة بين الشعور ، بين العالم الداخلى والعالم الخارجى ثم ابداع عالم سريالى ، عالم متفوق تتقابل فيه وتمتزج الجوانب الواقعية والجوانب غير الواقعية ، التأمل والفعل ، وتسيطر على كل حياة الانسان (٦٧) ان الطريق الملكى للاشعور كما يؤكد المحللون النفسيون

وكذلك أنصار الاتجاه السريالى فى الفن هو الأحلام فالأحلام تسمح لنا ببعض لمحاتها الثرية أثناء العمل والأحلام بالنسبة لفرويد هى أساسا اشباعات رمزية لرغبات لاشعورية ، وهى تظهر فى أشكال رمزية حيث انه اذا تم التعبير عن مادتها بشكل مباشر فانها قد تكون صدمية ومثيرة للاضطراب بشكل يكفى لايقاظنا ، ومن أجل أن نحصل على بعض النوم فان اللاشعور ينعم علينا ويكشف بشكل مرهف ومحرف عن المعانى التى يحتويها، وهكذا تصبح أحلامنا نصوصا رمزية تحتاج لمن يفك فعاليتها وتظل الأنا القائمة بالمراقبة فى حالة عمل حتى أثناء الحلم ، تراقب صورة هنا أو تخلط رسالة هناك ، ويضيف اللاشعور الى هذا ومن خلال اشكال نشاطاته الخاصة مزيدا من الغموض ، ومن خلال تنظيمه الخاص للمادة فانه سوف يكثف معا مجموعة من الصور فى جملة مفردة واحدة ، أو يقوم باحلال معنى موضوع ما محل معنى موضوع آخر يرتبط به الى حد ما ، وهذا التكثيف والاحلال أو الابدال المستمر للمعنى يتفق كما يقول تيرى ايجلتون T. Eagleton مع ما حدده رومان ياكبسون R. Jacobson على أنه عمليتان أساسيتان أوليتان للغة الانسانية وهما : الاستعارة (تكثيف المعانى معا) والكناية (احلال أحد المعانى محل معنى آخر) وقد كان هذا هو مادفع المحلل النفسى الفرنسى المعروف جاك لاكان J. Lacan لكى يقول بأن « اللاشعور مركب بشكل مماثل للغة » ، وان نصوص الأحلام هى أيضا نصوص خفية سرية ملغزة (٦٨) .

ان كل فرد على معرفة بالأدب الحديث يعرف جيدا تعريف أندريه بريتون للسريالية فى الاعلان الأول (المانفستو) لها عام ١٩٢٤ الذى قال فيه أن الحركة النفسية التلقائية فى أنقى حالاتها والتى يمكن للمرء أن يعبر عنها لفظيا ، بواسطة الكلمة المكتوبة ، أو أى شكل آخر ، هى النشاط الحقيقى للفكر ، ان التعطيل المؤقت للوعى يمكن الوصول اليه أساسا من خلال الحث والاستكشاف للأحلام والهلاوس ومن خلال الكتابة التلقائية (الاتوماتية) التى تظهر الصور فيها باعتبارها العلامات الارشادية الوحيدة للعقل « وخلال هذه العمليات يختفى التمييز بين تحرير اللاشعور والجنون ، وقد كان بريتون يميل الى الاعتقاد بأن المجانين ، هم الى حد ما . ضحايا لخيالهم ، وهى نظرة كانت شائعة أيضا فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، فهذا الخيال يدفعهم الى عدم الاهتمام بالقواعد اليقينية السائدة ، ويقول أندريه بريتون « اننى استطيع ان أقضى عمرى كله فاتحا عينى على اتساعهما محدقا فى أسرار الجنون » (٦٩) لم يكن أصحاب الحركة السريالية يهتمون كثيرا بالمدى المتسع من الأعراض المرضية التى تظهر فى حالات الذهان حيث ان الجانب الذى أثار اهتمامهم أكثر من غيره كان

يتعلق بالهلاوس التى هى فى رأيهم صور النشاط الحقيقى للعقل وقد اعتبروها النواتج الأكثر تطرفا وجرأة للعقل اللاشعورى ، وفى هذا السياق فان المبدأ السريالى الخاص بالجوانب اللاعقلانية للسلوك والفن تضمن مناقضا مع اهتمامهم بالقضايا الاجتماعية والسياسية ، وذلك لأن الفنان السريالى أراد كما يقول البير كامى استخلاص العقل من اللاعقل وأراد تنظيم اللاعقلانى غير المنظم ، فالسريالية بعد رامبو أرادت أن تقيم قواعد للجنون وللتدمير الذى يبدو بلا قواعد ، وقد اختلفت آراء بريتون عبر البيانات المختلفة المتتالية للحركة ، لكنه فى واقع الأمر لم يذهب بعيدا كثيرا عن المبادىء الأساسية التى اشتمل عليها الاعلان أو البيان الأول فقد استمر يوضح أهمية التلقائية النفسية واستمر كذلك يشير الى تلك العمليات التى يمكن أن تنتج عن توحد وانصهار العمليات الشعورية مع العمليات اللاشعورية ، كما وصفها البيان الأول ، وقد قال بريتون « اننى اعتقد فى الحل المستقبلى لهاتين الحالتين ، الحلم والواقع ، اللتين تبدوان مختلفتين تماما ، والى نوع من الواقع المطلق ، سريالى ، اذا كان يمكن للمرء أن يتحدث كذلك » وفى البيان الثانى قام باعلان حزبه لحقيقة أنه لم تبذل جهود منتظمة وراسخة مثل التى طالبت السريالية بها فى مجال الكتابة التلقائية وفى وصف الأحلام ، وقد كان نقده الأساسى لممارسى الكتابة التلقائية هو فشلهم فى «ملاحظة الذات» والنقص الواضح لديهم فى « الوعى » ، وهذه العمليات الواعية هى عمليات داخلية أساسية فى الجماليات السريالية وفى تمردهم الاجتماعى على العقلانية ، واهتمام السرياليين بما سماه بريتون « مشكلة الفعل الاجتماعى » ترتبط بشكل وثيق بموقفهم الجمالى ، وهذا يذهب الى ما هو أبعد من ذلك الالتزام المبكر لمعظم السرياليين بالماركسية ، وكذلك خلاف بريتون وغيره وانفصالهم عن الحزب الشيوعى الفرنسى عام ١٩٣٣ فالعقيدة الأكثر اتساما وأكبر بقاء من تمسكهم بالعنف الثورى والعدمية المشتتة كانت هى اعتقادهم بأن «التلقائية النفسية» يمكن أن تستعيد الطبيعة ، والحقيقة ليس للفن فقط ولكن للمجتمع أيضا ، وهذا الأمر جوهرى وهام فى رأيهم لحرية الانسان وتحريره . وفى عام ١٩٥٣ قام بريتون بتلخيص المبادىء الجمالية الكبيرة للسريالية وهدفها من « اعادة اللغة الى الحياة الحقيقية » وعاد مرة ثانية الى هذا الموضوع بقوله انه بدلا من العودة من الشىء الدال الى العلامة التى يتركها بعده ، والتى قد تكون أكثر من ذلك ، مستحيلة فانه من الأفضل الذهاب فى وثبة واحدة الى مكان ولادة ذلك الشىء الدال . وفى الشعر الخاص الذى أنتجه بريتون وأراجون وايلوار وديسنوس وغيرهم من السرياليين تم ادراك هذا المبدأ بطرائق مختلفة ، وهذا الابداع قام فى أساسه من خلال ابداع الصور التى توحد بين مستويات ومناطق الخبرة

المختلفة ، بل والمتناقضة أيضا ، وكما قالت مارى أن كو M. A. Cows عند مناقشتها لشعر ايلوار فان الشىء الدال فى شعره هو أنه ليست هناك ثغرة بين البصرى والعقلى لديه ، فرؤيته الشعرية تقوم كلها على هذه البساطة الخاصة للمشهد والفكرة ، وكذلك عمليات التوحيد واعادة التوحيد للعناصر المشتتة وغير المنظمة » (٧٠) .

وقد ظهر للسرياليين أعداء ومناهضون كثيرون لعل من أبرزهم فى المسرح أنطوان أرتو الذى قال « ان السرياليين يحبون الحياة بينما أنا أمقتها تماما » وقد انفصل عنهم عام ١٩٢٦ عندما انضموا للحزب الشيوعى واعتبر ذلك ابتعادا منهم عن مبادئهم الأساسية وانسحابا من البحث عن الحقائق الداخلية الى الحقائق الخارجية وحاول فى ابداعه المسرحى الخاص كما قال أن يبحث عن أساليب خاصة من « الصراع مع اللغة ضد الشائع ومع ما هو خلف اللغة ، خلف الصورة ، خلف الرمز مع الحقيقة الجوهرية ، هذا ما بحث عنه السرياليون وساهموا به وعندما ابتعدوا عنه ، ابتعدت عنهم » (٧١) .

لقد حاول أصحاب المدرسة السريالية أن يكشفوا عن تلك المحتويات التى قال عنها يونج بأنها لا يمكن اشتقاقها من محتويات أى عقل واع ، فهى ليست محتويات عادية ، ومن الواضح أنها نواتج نشاطات عقلية لا ارادية لم تعرف من قبل أو يمر الانسان بخبرة مشابهة لها ، انها مختلفة بشكل عميق عن نواتج العقل العصابى التى لن يحكم أى ملاحظ مسئول عليها بأنها ذات طبيعة جنونية ، انها تظل بعيدة عن متناول الوعى ، كما انها تبتعد بشكل أو بآخر عن الشعور الخاص بالأنا ، وهى أقرب من غيرها الى الخبرة المرضية الذهانية ان ما يحدث هنا هو أن اللاشعور اللاواعى يأخذ دور الأنا الواعى ، والنتيجة الحتمية لتبادل الأدوار هى الفوضى والتدبير ، وذلك لأن اللاشعور ليس شخصية ثانية ذات نشاط منظم ومركز ولكنه على العكس من ذلك مجموعة من العمليات العقلية اللاعقلانية والمتناقضة والتى توجد معا ، ولكن بينما يظهر الذهان الوجود الممكن لعقل لاشعورى مستقل فان المرء يجب الا يقنع بالرأى الخاص القائل بأن أى شكل من أشكال الاستقلال اللاشعورى هو فقط جنون (٧٢) ويصف يونج لغة العمليات الحدسية اللاشعورية النشطة لدى احدى مريضاته وصفا يقترب كثيرا من وصفه لعمليات الحدس فى الفن فيقول عنها « انها ليست موجهة بواسطة العقل الواعى ، الذى يكون فى مجالات أخرى أحد أساليب الانسان الهامة فى التعامل ، ان عمليات الحدس اللاشعورية تلقائية وديناميه وماكرة بطريقة هائلة ، انها تقوم بصهر تفاعلى لوجهات النظر العقلية المختلفة ،

داخل الرؤى الحدسية ، كما تدمج القيم الأخلاقية بالاندفاعات الانفعالية ، ان النشاط النفسى المتضمن فى هذه العملية هو نشاط غير متمايز بدرجة كلية ، انها مثل فوران الحمم البركانية الذى تختلط فيه كل أنواع المعادن وتنطلق فى تيار متوهج واحد مندفعة من أحشاء الأرض ، ليس هناك استخدام للنشاط العقلانى أو الذهنى فى هذه العملية ، ومن يجد نفسه وقد هاجمته مثل هذه الأفكار والخيالات والرؤى يكون اما محاصرا بواسطة خوف لايمكن مقاومته بأنه سيصبح مجنونا أو يعتقد بأنه عبقرى ، وفى الحالتين فانه سينعزل فى الحال عن قرنائه الذين سيكونون بالطبع غير قادرين على فهم هذا الأمر بشكل جيد (٧٣) مثل هذه الأفكار وغيرها كان لها تأثيرها بشكل أو بآخر على الفنانين ذوى التوجهات الفنية السريالية أو شبه السريالية وان كان تأثير يونج قد جاء متأخرا عن تأثير فرويد ، بل ربما أمكننا القول أيضا بأن تأثيرات يونج كانت قد بدأت تمارس دورها حين بدأت الحركة السريالية فى شكلها الأول فى التفكك والانشطار ، لكن هذا لا يمنعنا من القول بتأثيره البارز على حركة النقد الفنى السريالى خاصة تأثيره البالغ على هربرت ريد الذى يكثر من استخدام مفاهيم يونج عن الانماط الأولية والعقد والقناع وغيرها فى نقده الأدبى والتشكيلى وكذلك الناقد والمفكر الفرنسى المشهور جاستون باشلار الذى يقوم كتابه « جماليات الحلم » فى جوهره على أساس مفاهيم يونج عن الانيما (العنصر الأنثوى داخل الرجل) والانيموس (العنصر الذكرى داخل المرأة) وغير ذلك من المفاهيم » (٧٤) .

ان مصطلح السريالية يشير بشكل خاص الى التعبير الفنى الذى يتقدم من مستويات الوعى التى تكون مرتبطة عادة بالجوانب المنطقية المعقولة فى الحياة اليومية ، وقد اهتم السرياليون أكثر من غيرهم بالجوانب الخيالية اللامنطقية المضطربة الهائجة وهم يشعرون أن الجمال الأصيل يكمن فى التألق المعطى للحواس فى الأعمال المنفذة بهذه الطريقة ، لقد وجدت السريالية دائما قبل ذلك (فى حكايات الأطفال حول الجنيات مثلا) ولكن التعرف الواعى عليها كفلسفة جمالية فى العصر الحديث يعود الى زمن الحرب العالمية الأولى ، وجذورها المباشرة وجدت فى حركة فنية سابقة هى الدادية Dadaism وفى الفنون المختلفة فإن النشاط السريالى الكبير تمثل فى مجالات الأدب والتصوير والسينما ، والحركة تنقسم بشكل عام الى فرعين أساسيين : التعبير عن الأحلام والتعبير عن الاندفاعات التلقائية (الاوتوماتية) والرواد البارزون للاتجاهين فى التصوير هم سلفادور دالى وجوان ميرو ورينيه مرجريت ومارك شاجال وغيرهم ، وقد رسم دالى الأحلام فى كل أنماطها اللامنطقية بل والجنسية بشكل شديد الحماس لها كما فعل

سيجموند فرويد فى سياق آخر أما جوان ميروفانه فيجرد نفسه من كل نشاط عقلى منطقى ومتزن ويتيح الفرصة للأشكال كى تظهر فى خطوطه وأشكاله بشكل تلقائى بالاعتماد على وجود دوافع وحاجات سيكولوجية داخلية ملحة وفنه مشابه لعمليات تركنا للقلم يتحرك بحرية ويتجول ويشرد على مجموعة أوراق ثابته بينما نقوم بالحديث فى التليفون ، هذا هو الرسم التلقائى ، وان كان بعض السرياليين يعترضون على ذلك بقولهم ان هـذا الرسم رغم امكانية كشفه عن حياة باطنية ثرية فانه يتم من خلال يد فنان حساس ومن ثم فليست هناك تلقائية تامة ، يؤكد أنصار هذه الحركة أيضا أهمية فنون الأطفال باعتبارها تجليات لاواعية للأعماق الباطنية فى حالات تفتحها الأولى مثلها مثل فنون الكبار وان اختلف مستوى الاداء والانجاز باختلاف مستويات النضج ، كذلك يحاول السرياليون تأييد النسق العام للحـركة من خـلال الاشارة الى الفن الخيالى فى القرن الخامس عشر على يد الفنانين الألمان الكبار وبصفة خاصة بوش Bosch وكذلك « أليس فى بلاد العجائب » « ونشيد الأناشيد » والفن البدائى وفيما بعد فانهم أشاروا الى الحالة المرضية البائسة للعالم اليوم التى هى مضادة للعقل الى حد كبير بل تقوم أيضا بانتهاكه(٧٥) ·

ان عالم الجنون لدى السرياليين لا يشتمل على حالة فرديـه خاصـة بانسان واحد يحلم ويهلوس ويهذى ويتجـول ، بل هو عالم أكبر متسع وفسيح الارجاء ، يتخبط ويضطرب ، يحلم أيضـا لكنه يسقط أكثر فى براثن كوابيس الحرب والدمار والتخريب والأمراض والأوبئـه والشرور الكثيرة المتفاقمة المتجولة بحرية ، توشك أن تنال كل شىء ·

تعقيب عام على نظرية التحليل النفسى :

انتقد « ناجل » سنة ١٩٥٩ نظريـة التحليـل النفسى ليس بسبب تعامله مع مفاهيم نظرية ، ولكن بسبب عدم التحديد أو التعريف الاجرائى لطبيعة هذه المفاهيم أو للقوانين التى تربط بينها وبين السلوك ، كما أن الاطار لا يؤدى الى تنبؤات جديدة وهـذا يرجع الى أن اللغـة التى صيغت بها النظرية هى لغة مجازية شعرية ذات نسيـج مفتـوح ، كما أن هناك انتقادات كثيرة توجه الى النظرية من وجهة نظر اجتماعية أو انثروبولوجية أو من وجهة نظر منطقية خاصة فيما يتعلق بغموض وتناقض العديـد من مفاهيمها · ويعزى سوء تفسير الاطار التحليلى النفسى للمبدعات الفنية من ناحيـة الى جنوحها الى النظر الى الأثر الفنى كمـا لو كان بحسب من قبيل الألغاز التى لا يتيسر قط فهم معناها بطريق مباشر ، كما يرجع من ناحية أخرى الى اعادة النظر الى الأعمال والرموز الفنية على انها علامات مجـردة جامدة تقليدية تجد شروحها فى قاموس أو مرجع أو بالأحرى فى كتاب

الأحلام • وقد اتهم هاوزر A. Hauser هذا الاطار بالرومانسية وقال بأن الطابع الرومانسي لمنهج التحليل النفسي في الفن يظهر في أوضح صورة له فيما يعزوه الى الملكات اللاعقلية والحدسية من دور كبير في مضمار الابداع الفنى ، وقال أيضا بأن كلا من التحليل النفسى والرومانسية يشتركان فى النظر الى اللاشعور بوصفه مصدرا لصورة من صور الحقيقة الواقعية ... وأسلوب التداعى الحر يمثل نمطا آخر من أنماط الصوت الباطنى الذى نادت به الرومانسية (٧٦) •

لقد قامت الاطارات التحليلية النفسية بالتركيز على الجوانب الوجدانية والدافعية للظاهرة الفنية ، لكن تركيزها كان أقل على الجوانب الادراكية والمعرفية وقد نظر فرويد الى عملية الابداع الفنى على أنها عمليات تمويه واخفاء ومسارات فرعية للدوافع البيولوجية ، وأى محاولة لتمثيل أو تصوير أو تأويل الوجود الانسانى تم النظر اليها على أنها موجهة لخدمة الدافع الجنسى ، ولذلك فانه يتم تحريفها بالضرورة • وقد أكد يونج على أهمية اللاشعور الجمعى والنماذج البدائية التى لولاها ـ فى رأيه ـ لما تمكن « ملفيل » من ابداع رواية « موبى ديك » ، التى أعتبرها عملا كشفيا ، وقال بأنها أعظم رواية فى تاريخ الأدب الأمريكى ، كما أكد على أهمية الحدس والاسقاط وغيرهما من العمليات الغامضة التى تفتقد التحديد الاجرائى لمضمونها •

ثالثا : نظرية الجشطلت والابداع الفنى :

مقدمة :

لم تكن نظرية الجشطلت مجرد اطار سيكولوجى ، بل كانت عبارة عن اتجاه كلى حول لانساق والتنظيمات سواء كانت بيولوجية أو فيزيائية • ورغم أن تطبيقاتها الكبيرة فى علم النفس كانت فى مجال الادراك حيث كانت أكثر اقناعا ، فان القليل من الوظائف السيكولوجية هو الذى لم يوضع فى الاعتبار داخل اطار هذه النظرية • لقد جاء اطار الجشطلت بمثابة الاحتجاج أو الاعتراض الشديد ضد مايسمى بالمنحى الذرى ، أو الجزئى لدى الترابطيين والشرطيين بعد ذلك ، ذلك المنحى الذى يؤكد على الخصائص أو الوظائف الخاصة المنعزلة ، وقد أكد أقطاب اطار الجشطلت كوهلر W. Koher وكوفكا K. Kaffka ، وفرتهيمر M. Wertheimer بأن الفرد يدرك الموقف ككل • فللكل مميزاته وخواصه التى ليست للاجزاء ، ولا نستطيع أن ندرس خواص الكل من الجزء ، كما لا يمكننا دراسة خواص الماء من

مجـرد دراسـة خـواص الأكسجـين والأيدروجـين اللذين يدخـلان فى تركيبـه • (٧٧) •

لقد ظهرت هذه المدرسة كتعبير عن موجـة جديـدة من الامتزاج بين فلسفة الطبيعة والرومانتيكية فى ألمانيا ، والتى بعثت بطريقة انفعالية قوية الشعور بالأسرار العظيمة للكائن الانسانى ، والقوى الخلاقة للطبيعة فى مقابل الآثار الضـارة للعقـلانية المفرطة فى الصرامة التى حاولت تأكيـد الانفصـال بين العقـل الانسانى والحيـاة الطبيعيـة • وقد كان التفـكير الجشـطلتى ذا علاقة وثيقة ببعض الشعراء والمفكرين فى الماضى واوضح مثال على ذلك هو جوته (٧٨) •

أما بعد ذلك وفى مجال التصوير فقـد كان كاندنسكى هو أقـرب الفنانين الى النظرية • ويؤكد هذا الاطار أهمية مفهوم « الاستبصار » وهو كما يذكر كوفكا مؤكدا ليس قوة تخلق الحلول بطريقة سحرية ، فالموقف يجبر الكائن على أن يتصرف بطرق معينة رغم أنه لا يمتلك الادوات الخاصة بهذا النشاط مسبقا ، ويتم ذلك من خلال عمليات التنظيم واعادة التنظيم • وكل تنظيم له جوانبه المختلفة مثل الاستقرار ، التصلب ، التعقد ودرجـة التشكل وغيرها من الخصائص وينتج التنظيم عن التفاعل ، واعادة التفاعل بين الكائن والبيئـة • الاستبصار اذن هو تغير مفـاجىء فى ادراك الكائن لمشكلة ما ، وهو عند الانسان يشتمل على تنظيم أو توفيـق للمعلومـات بطريقة ذات معنى ، أو هو تحقيق الفهم الكامل للأشياء • وهو ليس دائما نشاطا فجائيا ، بل يمكن أن يكون تدريجيا ، انه عملية يدرك فيها الفرد العلاقات المختلفة التى بالموقف ويحاول تنظيمها واعـادة هذا التنظيـم فى وحدات جديدة تؤدى الى تحقيق الهدف المطلوب (٧٩) •

وقد امتد اطار الجشطلت بمفاهيمها ومحاولاتها التفسيرية الى مجالات عديدة من السلوك الاجتماعى ، والتعليم ، والنشاط الفنى ، وغير ذلك من المجالات ، وقد تعرضت هذه النظرية لبعض الانتقادات بعد ذلك فالدراسات السيكولوجية الحديثة للادراك قامت بالقاء الضوء على عملية ادراك الشكل دونما حاجة للجـوء الى المجالات الافتراضية الخاصـة بالدوائر العصبية الكهربائية التى افترضها الجشطلتيون ، كما وجه بيترمان B. Peterman وناجل وغيرهما بعض الانتقادات اليها على أساس فلسفة العلم ، وكان أغلب الانتقادات موجهة الى المحاولات التى قدمها علماء الجشطلت لتحديد طبيعة الجشطلت الحقيقى ، وعن علاقة الكل بالأجزاء والشكل بالأرضية وغير ذلك من التصورات (٨٠) •

لكن على كل حال فان الأمر الجدير بالذكر هو أنه من خلال اطار الجشطلت جاء تعاطف قوى وفهم عميق للفنان ، « فمن خلال تنظيم الحقائق الطبيعية وفقا لقوانين الاتضاح Pragnanz والوحدة Unity والعزل Segregation والتوازن Balance وغيرها يمكن للفنان أن يكشف عن التناغم والنظام ويدين بوعيه التنافر والفوضى فى كل شيء » (٨١) .

١ ــ المفاهيم الأساسية :

(أ) الجشطلت : Gestalt

كلمة ألمانية ليس لها مقابل دقيق فى اللغة الانجليزية وقد اقترحت مصطلحات عديدة لهذه الكلمة مثل « الشكل » Form والتشكيل أو الصياغة Configuration أو الهيئة Shape وكذلك الجوهر Essence والطريقة أو الطراز manner ، ورغم عدم وجود ترجمة تتسم بالكفاءة التامة فان المصطلح قد شاع فى الانجليزية ، بدرجة كبيرة وحدث نفس الأمر فى اللغة العربية والبؤرة المركزية للمصطلح هو أنه يستخدم للاشارة الى « الكليات » الموحدة والبنيات Structures الكلية أو الكاملة التى لا يفهم الكشف عن طبيعتها ببساطة من خلال تحليل عناصرها المنفصلة المكونة لها على حدة ، والفكرة هنا هى أن الكل مختلف عن مجموع أجزائه انه ليس مجرد جمع الأجزاء ، ويشكل هذا المبدأ جوهر حركة علم نفس الجشطلت وهى الحركة التى نشأت فى ألمانيا حوالى عام ١٩١٠ وما بعدها فى مقابل علم النفس الذى كان يهتم بتحليل العمليات والنشاطات النفسية الى عناصر ومكونات فرعية حيث كان ذلك سائدا لدى اتباع المدرسة البنيوية (أو البنائية المبكرة فى علم النفس ، لدى تيتشنر مثلا) فى ألمانيا أيضا ، ويتمسك علماء نفس الجشطلت بأن الظواهر النفسية يمكن أن تكون قابلة للفهم فقط اذا تم النظر اليها باعتبارها كليات منظمة ذات شكل خاص ، فالتفاحة مثلا ليست مجرد تجميع للعناصر الأساسية المكونة للتفاح مثل اللون الأحمر ، الشكل الخاص ، الصلابة ، الاستدارة ، الرائحة .. الخ فالكل الذى يكون شكل التفاحة أو جوهرها « ليس مجرد ناتج عملية جمع هذه العناصر » (٨٢) ويوجد هذا الكل فى كافة نشاطات الانسان كالاستماع للموسيقى والادراك والتعليم والتفاعل الاجتماعى والابداع وغيرها ، هذا الكل يتم الوصول اليه كثيرا من خلال عمليات التنظيم واعادة التنظيم لهذه العناصر المكونة لهذا الكل ، ومن خلال عمليات خاصة بالاستبصار والتوازن والادراك والتعبير وغيرها وهى العمليات التى نعرض لها فى مواضع تالية من هذا الفصل .

(ب) الاستبصار : Insight

يشير هذا المصطلح بشكل عام الى عملية الفهم أو الادراك الحدسى للطبيعة الداخلية لشيء ما • وهناك معان عديدة أكثر تحديدا منها اثنان يرتبطان بالاستبصار الشخصى هما :

(أ) أى عملية وعى ذاتى ، أى معرفة ذاتية أو فهم ذاتى فى مواقف الحياة العاديـة •

(ب) فى مجال العلاج النفسى يشير المصطلح الى عملية فهم المرء لحالته العقلية أو الانفعالية التى لم يكن يفهمها من قبل بمثل هذا القدر من الوضـوح •

هنا نلمح تمييزا بين الاستبصار العقلى الذى هو نوع من الفهم النظرى لحالة المرء أو لعملياته ونشاطاته السيكولوجية ، ومع ذلك يمكن أن تظل هذه العمليات والنشاطات غريبـة أو مغتربـة عن ذاته ــ وبين الاستبصار الانفعالى الذى يعتبر الفهم الحقيقى العميق لهذه الذات •

وهناك معنيان آخران يرتبطان بالاستبصارات البيئية أو الموقفية •

(جـ) التفهم الواضح الجديد المفاجىء لحقيقة شيء ما يحدث دون مصدر واضح من مخزون الخبرات الماضية فى الذاكرة •

(د) داخل علم نفس الجشطلت ــ وهو المعنى الذى يعنينا أكثر من غيره من المعانى السابقة ، يشير هذا المصطلـح الى العمليـة التى يتم من خلالها حل المشكلات ، هنا يتميز الاستبصار بحدوث عمليات تنظيم واعادة تنظيم أو اعادة تركيب مفاجئة لنمط معين من المشكلات أو حتى للجوانب الجوهرية منه ، مما يسمح للمرء بالتقاط العلاقة المناسبة للحل ، هنا يمثل الاستبصار نوعا من التعلم ، ويتميز بأنه يحـدث من خـلال الشـكل المسمى : الكل أو لا شيء ، فالاستبصـار أما أن يحدث أو لا يحدث كذلك فان عمليـات الفحص الدقيقـة للسلـوك الاستبصارى تكشف عن أنه يحدث تدريجيا خطوة من خلال التنظيم واعادة التنظيم ، أما الخطوة الأخيرة في طريقة الحل فهي ما تحدث بشكل مفاجيء وتصاحبها الدهشة (٨٣) •

(ح) التشـاكل : Insomorphism

فى مجال الرياضيات يشير هذا المصطلح الى العلاقة الوثيقة ــ نقطة بنقطة ــ بين نظامين رياضيين •

أما لدى علماء نظرية الجشطلت فيشير هذا المصطلح الى مثل العلاقة المفترضة بين مجال الاثارة العصبية فى قشرة المخ وبين الخبرة الشعورية لاحظ أن الاتفاق ليس مفترضا هنا بين المنبه الطبيعى وعمليات المخ بين عملية ادراك هذا المنبه الطبيعى وعمليات المخ (٨٤) . ولاحظ بعد ذلك كيف امتد علماء الجشطلت بهذا المصطلح لتفسير العديد من النشاطات الانسانية ومنها الابداع الفنى خاصة فى نظريتهم عن التعبير .

(د) الاتزان : Balance

ان أية حالة يتم فيها معادلة أو مساواة القوى المتعارضة تسمى حالة اتزان ويشيع استخدام المصطلح فى علم الجمال وفى دراسات التفاعل الاجتماعى والحالات الانفعالية (٨٥) .

(هـ) الجشطلت الجيد :

أى شكل أو تشكيل أساسى مستقر ، تتحقق فيه خصائص الكلية والاتزان والوضوح والنظام (كما فى حالة الأشكال الهندسية مثلا) كمثال مبسط .

ويتعلق هذا بالمبدأ الجشطلتى الخاص بالتنظيم والذى يقرر أن الأشكال المدركة أو المحسوسة تميل الى أن تكون ذات بنية أكثر تماسكا ، اى أكثر تحديدا وأكثر تناسقا (أو تناغما) وأكثر استقرارا وأكثر بساطة وذات معنى أكبر (٧٣) .

٢ ـ الادراك والتمثيل :

يقرر علماء الجشطلت انه من بين الاحتمالات العديدة التى تكون متاحة لتجميع المادة الخام الخاصة بموضوع معين وتشكيله فى شكل كلى خاص يقوم المرء فقط باختيار ذلك الاحتمال و ذلك النشاط الذى ينتج عنه « **أفضل بنية ممكنة وأن هذه الملامح الخاصة المميزة لبنية الكل** الأساسية الخاصة بالشكل أو الصيغة الناتجة تشتمل على حالة (أو نزعة) **تجعلها تبرز أو تظهر ومن ثم يتم ادراكها أولا** » (*) .

(*) نظر بعض علماء الجشطلت ـ مثل « مايلى » Mailie الى الكل باعتباره « المعلومة » أو البيان النفسى الأساسى او الجوهرى ، فالخصائص المميزة للكل لا يمكن استنتاجها من الأجزاء المنفصلة ، وتتحدد هذه الأجزاء نفسها وكذلك مواضعها داخل الكل من خلال الطبيعة الخاصة أو التنظيم الخاص لهذا الكل ، لكن ما يلى اختلف مع منظرى الجشطلت الذين استخدموا كلمات « جشطلت » ، وشكل Form وبنية Structure =

هذا يعنى أن اختيار أو تمييز الأفراد الفعلية من الصيغة الكلية قد حدث اعتماد على الوظيفة البنائية (أو التركيبية) لهذه الأجزاء (٨٦) .

ان هـذا يتم من خلال ذلك الميل الى الاتزان Balance الذى هو بالنسبة لارنهايم وكذلك علماء الجشطلت كافة ـ خاصية دينامية أساسية موجودة فى المخ الانسانى ، فعمليات هذا المخ تميل الى التوازن فى علاقات تفاعلية مجالية مركبة ، لكننا يجب ألا ننظر الى عمليات التوازن الجسمية وعمليات الاتزان الادراكية على انها متماثلة أو باعتبارها نفس العمليات ، حيث ان الاتزان الادراكى له قوانينه الخاصة التى قد تسير أيضـا بشكل يناظر تلك العمليات الخاصة بالتوازن الجسمى أو الفيزيقى (٨٧ ، ٨٨) وفى حقيقة الأمـر فان نشـاط هذه القوانين فى مجـال المنبهات البيئية أو الفيزيقية يكون له تأثيره الواضح على المجال السيكولوجى ، فمثلا يقوم الاتزان باستبعاد الغموض والتشتت من مجال القوى السيكولوجية ، وعلى العكس من ذلك فان نشاط هذه القوانين (أى قوانين الغموض والتفـكك وعدم الاتزان والاختلاف أو التنافـر) فى المجال السيكولوجى يميـل الى تحقيق الاتزان فى مجال الفن بشكل عام حيث ينشط الفنـان للتغلب على هذه العوامل التى تعمل ضد الاتزان وتجاوزها ، ويهتم علماء الجشطلت هنا بشكل خاص بقوانين فقدان الاتزان وكذلك قوانين البحث عن الاتزان وتحقيقه فى شكل تكوينات فنية ، فكل العمليات الحيوية اذن ينبغى ادراكها باعتبارها عمليات دينامية نشطة تواقة للوجود ، انها تكون فى حالة صيرورة وتغير ، كما أنها تظهر جهدا مستمرا لتنظيم القوى المتصـارعة فى المجال الادراكى أو حتى العقلى للفنان فى نوع من الاتزان ، هذا السعى نحو الاتزان التكوينى الذى يظهر فى النشاط الفنى يعكس نزعة ربما كانت هى الباعث الرئيسى فى كل أنماط النشاط الانسانى ويتمثل هذا الباعث ـ أو الدافع ـ فى البحث عن الاتزان والنظام ، ان القوى السيكولوجية الأساسية ، أى قوى الادراك والتفكير والذاكرة والصورة والتمثيل العقلية تكون فى حالة دائمة من التنظيم واعادة التنظيم ، ومن بين كل أنماط وأشكل وتشكيلات هذه العمليات يلتقط الفنان شكلا واحدا فى لحظة ما ويعرضه (٩٠) .

ورغم أن التجارب التى قام بها علماء الجشطلت قد أظهـرت أنه اذا تم اضعاف تأثير الشكل المنبه من خلال العرض السريع أو الاضاءة الخافتة أو البعد (المسافة) الزمانى والمكانى .. الخ فانه يتم ادراك الأشـكال

= وكل Whole باعتبارها مترادفة ، ومن ثم قام بالتمييز بين الشكل ، أو الجانب الشعورى الظاهرى من ادراك الكل وبين بنية هذا الشكل التى لا تكون متاحة بشكل مباشر لكنها تصف الطراز المألوف الذى تنتظم من خلاله الأجزاء معا (٨٩) .

بطريقة مختلفة عن الطريقة التى تم من خلالها ادراك هذه الأشكال سابقا ، وهى فى حالة اكتمالها ، ولا يكون هذا الاختلاف واضحا فى نقص اكتمال هذه الأشكال فقط ولكن أيضا فى ظهور أنماط تمثل بنية النموذج الأصلى بطريقة أكثر بساطة ، من خلال أشكال منتظمة وغالبا متناغمة أو متناسقة ، وفى حالات كثيرة لم تكن هذه الأشكال موجودة أصلا فى النماذج الخاصة بالاشكال الأصلية ٠

يفسر أرنهايم هذه النتائج من خلال قوله ان الأمر يبدو كما لو كان هامشى الحرية ـ حرية الادراك والتفكير والتخيل طبعا ـ الذى توفر نتيجة التقليل من تحكم المنبه الأصلى ، قد قام ـ هذا الهامشى بتعزيز أو ابتعاث نزعة خاصة فى أعضاء الحس لدى هؤلاء الأفـراد لانتاج أشكال بسيطة منظمة بشكل تلقائى ٠ هذه النزعة يمكن أن تكون أساسية فى كل العمليات الادراكية بشـكل عام ، وهى يمكن أن تظهر خلال النشاط الفنى مثلا فى شعور الفنـان بالمشكلات والأشياء الناقصة الغامضة بعيدة المنال المؤلمة المتناقضة فى الواقع ومن ثم تكون محاولاته من خلال الابداع لانتاج الأعمال الفنية البسيطة والمنظمة هى محاولته الخاصة للتغلب على هذه المشـكلات الخاصة التى يدركها موجودة فى الواقع ، ان عملية الادراك ربما كانت تتكون من تطبيق الفئات الادراكية Perceptual Categories كالاستدارة والاحمرار ، والصغر ، والكبر ، والتناسق والأفقية ، والرأسية ، وكذلك الفئات العقلية أو الجمالية أو حتى الأخلاقية كالخير والحق والجمال والصدق والعدالة والمساواة ٠٠ الخ على المـدى الكبير المنبه للفنان الذى هو الواقع فى تمثيلاته العيانية ثم ان ناتج عملية التطبيق هـذه ينتج عنه تكوين تصور خاص أو رؤية خاصة أو تمثيل (*) عقلى خاص يتوصل اليه الفنان تدريجيا ثم يقوم بالتعبير عنه فى شكل عمل فنى ٠ ان تطبيق مثـل هذه الفئات الادراكية أولا على الوقائع المنبهة المحيطة بالانسان عامة ـ والفنان خاصة ـ يمكن ان تستثير بداخله بنية خاصة جديدة يتم تمثيلها والتعامل معهـا عقليـا ٠ مع التأكيد مرة أخرى على أن بنية الشـكل المعطى ادراكيا فى البداية تلعب دورا هاما كبيرا فى اثارة مثل هذه البنية العقلية التمثيلية ـ حتى فى شكل مجرد ـ وتكوينها ٠

(*) التمثيل كما يستخدم فى علم النفس الحديث هو العملية التى يحل من خلالها شىء محل شىء آخر أو يرمز اليه كبديل له ، وقد تكون عملية التمثيل هى بمثابة الخريطة العقلية المباشرة لموضوع معين ، أو قد تكون رمزا عقليا له فى شكل صورة أو فكرة أو قد تكون بمثابة عملية تجريد عقلية للخصائص المميزة للموضوع (٩١) وتكون بمثابة التقرير للقواعد الأساسية التى يحتفظ المرء من خلالها بالواقع التى تواجهه ، هذه الانتقائية تعمل على تكوين مثال أو نموذج لشىء ما ، فنحن لا نضع فى التمثيل كل ما يتعلق بالشىء الأصلى وقد يكون مادة احتفاظنا بتمثيلاتنا العقلية هى صورة أو كلمة أو أى أشكال رمزية أخرى =

اننا عندما نرى وجها انسانيا ، هناك ، حتى للمرة الأولى ، هل نقوم في البداية بالتسجيل السلبي أو الكامن أو حتى المستتر أو غير الفعال لكل أو بعض خصائص هذا الوجه كاستدارته وأحجامه وألوانه وما يشتمل عليه اما من خلال تجميع هذه المكونات أو من خلال ادراك الكل ؟ آلا تعني رؤية وجه ما عملية خاصة بانتاج نمط يشتمل على الخصائص العامة المميزة استقامة الحاجبين وبروز الأنف وزرقة أو سواد العينين مثلا ؟ ان ما ندركه يكون عبارة عن تكيف ــ أو مناسبة ــ الخصائص الادراكية المميزة مع البنية التى أوحت بها المادة المنبهة أكثر من ادراك هذه المادة نفسها ، فهذه الأنماط الكليــة من فئــات الشكل والحجم والنسبة والتناسب واللون ٠٠ الخ مع التعبيرات التى تحملها هى ما نتوصل اليه عندما نرى ونتعرف ونتذكر هذه الوجوه هذه الفئات الادراكية هى الشروط المسبقة الضرورية التى لايمكن الاستغناء عنها حيث انها هى التى تسمح لنا بفهم ما ندركه أو بأن نفهــم ادراكيا ما نواجهه ٠

ان الفئات الادراكية يمكن وصفها باعتبارها عامة ويمــكن وصفهــا باعتبارها مجردة أيضا وذلك لأنها ليست مقصورة على موضوع محدد ولكنها يتم اكتشافها ومن ثم تطبيقها على أى موضوع يتناسب معها ٠

ان هذه الفئات الادراكية فى ضوء التصور الجشطلتي ليست نواتج تقطيرية تم الحصول عليها من خلال الخبرة التى تراكمت نتيجة التفاعل مع عــدد كبير من الحالات الفرديــة ، ولكنها بدلا من ذلك (اذا استعرنــا مصطلحات كانط) « أشكال خالصة من الادراك الحسى » تتسم بالتلقائية ، وتكون ممكنة التفسير فى ضوء تلك النزعة الخاصة نحو البساطة البنائية وهى النزعة التى تحدث بشكل خاص فى قشرة المخ البصرية Visual Cortex كاســتجابة لعمليــات التنبيــه ، ان الشــكل المنبــه الفردي يدخل فقط الى قلب عملية الادراك عندما يستثير نمطا خاصا من الفئات الحسية العامة ،

مناسبة (٩٢) التمثيل اذن هو العملية التى تصبح من خلالها المعرفة في متناول الذهن ومن خلالها كذلك تتكون الصور التى نفكر فيها أو من خلالها ويعرف جان بياجيه التمثيل بانه العملية التى يتم من خلالها احضار وعرض شىء ما ليس حاضرا أمام الحواس (٩٣) ويعترف ريتشارد ولهيم R. Walheim بوجود اختلافات كبيرة بين العلماء فى تحديدهم للمصطلح وفقــا لمواقفهم النظرية ، فالبعض يفترض تماثلا كبيرا بين التمثيلات العقليــة والموضوعات الواقعية ، بينما تفترض نظرية المعلومات ان هذا المفهوم يشير الى حالة عقلية تشتمل علم المعلومات التى تشتمل عليها نفس الموضوعات الواقعية لكنها لا تقتصر عليها فقط ويخلص ولهيم الى ان تحليل عمليات التمثيل يجب الا يشتمل فقط على ما هو موجود بين شكل صورة محددة ، ولكن أيضا ما يمكن رؤيته من خلال تحويل هذه الصورة أو التمثيلات أثناء نشاط الخيال (٩٤) ٠

هذه الفئات هى البدائل العقلية للمنبهات الحسية كما هو الحال عندما يقدم وصف علمى لشبكة من المفاهيم العامة باعتباره مكافئا لظاهرة معينة موجودة فى الواقع (٩٥) • ومثلما تكون طبيعة المفاهيم العلمية مانعة لهذه المفاهيم من أن تمسك بهذه الظاهرة « نفسها » بشكل مباشر ، كذلك تكون الفئات الادراكية غير قادرة على أن تشتمل على المادة المنبهة ذاتها اما بشكل كلى أو بشكل جزئى فالوصف العلمى الأقرب للتفاحة مثلا يمكن أن يعطى من خلال قياس وزنها ، وحجمها ووضعها فى المكان (أفقى / رأسى)، وطعمها •• الخ •

أما الفئة الادراكية الأقرب لهذه التفاحة فيمكن أن تتعلق أكثر بالنمط النوعى المتعلق بخصائصها الحسية كالاستدارة والثقل والطزاجة والاحمرار والاخضرار •• الخ • ان هذا يعنى أن العمليات الأولية الأساسية فى نشاط الادراك ليست مجرد عمليات تسجيل سلبية للمنبهات الحسية ، ان الادراك يشتمل على نشاطات ابداعية خاصة بالوصول الى ـ أو اقتناص ـ البنية الأساسية المميزة لموضوع معين أن ما يحدث عند مستوى العمليات العقلية العليا ويتم وصفه باعتباره فهما أو استبصارا •

ان الادراك يشتمل على تجريد من حيث انه يقوم بتمثيل الحالات الفردية من خلال أشكال أو تشكيلات خاصة من الفئات العامة فالتجريد اذن يبدأ ويوجد عند أكثر مستويات المعرفة تمهيدية أو أولية ، أى مع اكتساب المعلومات الحسية • هذه الوجهة من النظر تتطلب منا أيضا أن نتحدث عن المفاهيم الادراكية Perceptual Concepts فمثلا يكون علينا أن نميز بين المفهوم الادراكى « الوزن » مثلا الذى يشير الى الخبرة العضلية الخاصة بالشعور بالثقل وبين المفهوم العقلى الخاص بالوزن باعتباره يشير الى القوة التى تقوم بها الأرض بجذب موضوع معين • ويتفق هذان الاستخدامان مع المتطلبات الأساسية للمفاهيم من خلال كونهما خصائص عامة قابلة للتطبيق على حالات خاصة أو نوعية (٩٦ ، ٩٧) •

ان عملية الادراك اذن فى ضوء التصوير الجشطلتى هى عملية نشطة ايجابية انتقائية تختار وتقوم بالتحديد ، ليست عملية سلبية كما نظر اليها بياجيه وليست مرحلة أولى فى العمليات المعرفية كما نظرت اليها مدارس عديدة فى علم النفس لكنها عملية كلية تستند على مفاهيم وفئات ادراكية كلية خاصة بها هى عملية قادرة على الاختيار والاستبعاد ، على الاشتمال والتضمين لكل ما هو جوهرى وأساسى فى تكوين البنيات أو الأشكال أو الصيغ الكلية وعلى الترك والتجاهل لكل ما يتناقض مع هذه البنيات الجشطلتية أو يعمل ضدها •

٣ ـ المفاهيم التمثيلية :

تشتمل سيكولوجية التجريد الفنى على مشكلات أخرى غير مشكلات الادراك ، وتتعلق هذه المشكلات ـ الأخرى ـ أساسا بعمليات التمثيل ، فادراك الشيء ليس معناه تمثيله عقليا • ومع ذلك ـ كما يقول ارنهايم ـ فان قدرا كبيرا من الكتابات حول نظرية الفن تستند على افتراض ضمنى بأن التمثيل (خاصة فى مجال الفنون التشكيلية) هو عملية محاكاة أو نسخ لعملية الادراك وأحيانا ما يتمسك هؤلاء المنظرون بأن الفئة الادراكية (المدرك) الخاصة بموضوع معين أو بنموذج (موديل) له • هى المادة الخام لعمليات التمثيل التى يتم اشتقاق الشكل النهائى للعمل منها من خلال نوع من النشاط الذى يشتمل على مجرد اضافة أو حذف بعض العناصر ، من خلال التغيير أو التحريف أو من خلال التفكيك أو التجميع • ويؤكد أرنهايم أن ما يسميه بالمفهوم الادراكى ليس مشتقا من الشكل المنبه من خلال مجرد عمليات الاختيار والتجميع واعادة التنظيم لكنه بدلا من ذلك هو مكافىء بنائى له ، أى نمط من الفئات الادراكية وبنفس الطريقة فان التمثيل التشكيلى (الصورى) ليس نسخة متكررة أو معالجة للمفهوم الادراكى • اننا عندما لا نستطيع أن ننتج شيئا ما بشكل مباشر ، أو عندما يكون الانتاج المباشر مشتملا على أخطاء أو أفكار غير مقبولة فاننا نقوم بتطوير المكافىء البنائى من خلال الوسائل التى يقدمها لنا وسيط التمثيل الذى تستخدمه وهو اللون والخط لدى المصور وهى اللغة لدى الشاعر والمصور وهى النغمات الموسيقية لدى المؤلف الموسيقى •• الخ •

فاذا كانت عمليات الادراك تشتمل على خلق أو ابداع أنماط من الفئات الادراكية التى تتسم بكفاءة التعامل مع الأشكال المنبهة ، واذا كان عمل الفنان يشتمل على تمثيل لمثل هذه الأنماط ، فانه يكون عليه فعلا أن يبتكر شكلا (على هيئة لوحة ـ قصة ـ قصيدة •• الخ) لا يمكن رؤيته أو اكتشافه ببساطة بشكل مباشر من خلال مجرد قراءة أو فحص المفهوم المدرك • ان هذا يعنى أن الفن هو نشاط يهتم فى جوهره باكتشاف أشكال وصيغ جديدة ، فالانتاج الآلى الخاص بموضوع ما من خلال كاميرا مثلا أو من خلال سرد ما حدث فعلا سيسمح بشكل عام بتحديد الموضوع ، واستخلاص بعض خصائصه المميزة ، لكن شكله سيكون ـ على الأقل جزئيا ـ متسما بالفوضى أى غير مفهوم اذا تمت مقارنته بالتمثيل الأصلى للنموذج باعتباره نمطا خاصا بشكل جيد التحديد •

ان التمثيل يشتمل على عملية خاصة برؤية نمط خاص داخل الشكل المنبه وبطريقة تتناسب مع بنيته (أى بنية هذا الشكل المنبه) وغالبا

ما تكون هذه مشكلة شاقة أو حتى غير قابلة للحل ـ وتشتمل عملية التمثيل كذلك على عملية خاصة لابتكار المكافىء أو المقابل أو النظر الفنى المطابق بهذا النمط ، ويمكن القيام بهذا من خلال طرائق عديدة مختلفة ، لكنها متساوية الصلاحية أيضا ، فالخطوط المتعرجة أو المتموجة التى استخدمها « فان جوخ » مثلا لتمثيل أشجار السرو » (*) لم تكن موجودة فى الشكل المنبه ولا فى النمط الادراكى الذى انتجه الفنان كاستجابة لعملية التنبيه التى تكونت نتيجة لضربات الفرشاة المتموجة ، وبدلا من ذلك فان هذه الضربات أو اللمسات المتموجة كانت هى المكافىء البصرى (أو الصورى) لهذا المفهوم الادراكى ، أى المحاولة التى تم من خلالها تحويل هذا المفهوم الادراكى الى شكل محسوس أو واقعى ، أى ترجمة لهذا المفهوم من خلال وسيط تشكيلى بدلا من كون الأمر اعادة انتاج لذلك المفهوم الادراكى الخاص (٩٨) ٠

وهكذا فان عملية التمثيل تشتمل على عملية ابداع ، من خلال وسائل وسيط خاص لمكافىء للمفهوم الادراكى ٠ فالدائرة مثلا مشتقة بشكل مباشر من الوسيط الخاص بالرسم الذى تكون وسائله الأساسية هى الخطوط وأحدية البعد One-dimensional Lines ، والمفهوم الادراكى الذى ساعد على ظهور أو انتاج الدائرة يمكن أن يؤدى الى تمثيل مختلف اذا قمنا بمحاولات مختلفة لتمثيله من خلال فرشاة الوان مائية مثلا أو من خلال أقلام مكعبة الشكل Cubic أو من خلال الصلصال ٠ أو غير ذلك من وسائط تمثيل التمثيل (**) ٠

وأيا كان الوسيط سيكون هناك تماثل بنائى ما بين التمثيل والمفهوم الادراكى مثل هذا التماثل أو التشابه بين التشكيلات أو الأشكال من خلال وسائط عديدة (أو بين التمثيل الداخلى والتمثيل الخارجى له) هو ما أطلق عليه علماء الجشطلت اسم التشاكل أو وحدة الشكل ٠ ويظهر ذلك بشكل بارز ومباشر بشكل خاص عند حديثهم عن التعبير (٩٩) ٠

ان التمثيل الفنى غالبا ما نظر اليه باعتباره نوعا من الجراحة التشكيلية التى تجرى على المادة الخام للخبرة ، وهكذا يقال ان الشاعر يقوم فقط بحذف أو اضافة العناصر يغير أو يحرف فيها ، يفكك أو يجمع ما قام

(*) شجر من الفصيلة الصنوبرية ٠

(**) المقصود هنا ان عمليات وضع أو تمثيل الدائرة على الورقة هى عمليات خاصة بمحاولة استخراج التمثيل الذهنى الداخلى ـ لدى الطفل مثلا ـ ورسمه أو تنفيذه ، هنا يكون التمثيل الخارجى ـ على الورق تمثيلا ـ أو ممثلا ـ لناتج عمليات التمثيل الداخلية فى الذهن ٠

بملاحظته ، لكن مثل هذه الوجهة من النظر كما يقول ارنهايم تهمل أو تتجاهل ذلك التمييز الأساسى بين الخبرة وبين تمثيلها من خلال وسيط فنى أن الرؤية الأصلية لموضوع مثل السطح اللامع لشلال من المياه يمكن أن تكون دقيقة تماما فيما يتعلق بالخصائص الادراكية والتعبيرية المميزة لهذا المشهد • لكن مثل هذه الخبرة لاتتكون فى جوهرها من خطوط وألوان يمكن نقلها ببساطة الى سطح اللوحة أو تتكون من كلمات يمكن تسجيلها ببساطة على الورق على هيئة قصيدة مثلا •

لقد أشار هنرى برجسون فى « مقدمة للميتافيزيقا » الى أن هناك طريقتين مختلفتين تماما للوصول الى شىء ما أو امتلاكه ، الأولى هى أن ندور حوله والثانية هى أن ندخل اليه ، والأسلوب الثانى يشير الى الرؤية المباشرة الحدسية لطبيعة الموضوع ، بينما يشير الأسلوب الأول الى المهمة الطويلة والشاقة الخاصة بتكييف الخبرة مع وسائل مناسبة (للتمثيل تقدمها لنا وسائط خاصة كمفاهيم اللغة العلمية أو الأدبية وليس هناك من تحويل مباشر للخبرة الى شكل ، بل ما يوجد هو بحث عن الرموز المكافئة (١٠٠) •

ان الخصائص النوعية المميزة للوسائط الفنية المختلفة هى المسئولة الى حد ما عن تلك التأثيرات المختلفة التى نحصل عليها من خلالها • فالرسام قد يمثل « المقبرة » من خلال تقديم صورة لمظهرها البصرى المرئى وخلال قيامه بذلك يقوم بالتأكيد على بعض الخصائص التعبيرية للموضوع كالحزن أو السكون المحيط بهذا المكان • وقد قام المؤلف الموسيقى سانت سانز Saint-Saens فى مقطوعته « رقص المقابر » Dance Macabre أو « رقصة الموت » بمحاكاة بعض الخصائص الصوتية النوعية الخاصة مثل خشخشة (أو طقطقة) العظام أو اصطكاكها وصياح الديك وغير ذلك من الأصوات ، واضافة الى هذه العناصر التصويرية قام هذا المؤلف بأداء أو بعزف الطرب الكئيب المخيف الخاص برقصة الموت من خلال ايقاع وصوت « مجرد » بطريقة تحدد النغمة التعبيرية والشعورية لخبرته • انه لم يقم بتحديد فناء الكنيسة أو مساحتها كما قد يفعل مصور (ما لم يكن هذا المصور يقوم بعمله من خلال شكل لا يتقيد بموضوع عيانى محدد) • فلم يقم هذا المؤلف الموسيقى بتصوير خبرة خاصة بشىء محدد من خلال موسيقاه ، وكان معظم عمله يشتمل على اشارة أو احالة الى مدى أو نطاق ممكن من المواقف والحالات الجسمية والنفسية التى تتناسب مع البنية الموسيقية عندما يقول الكاتب « مقبرة » فانه يقوم بالتماهى (أو التوحيد) ما بين مكان طبيعى محدد وبين اسم معين اسم يمكن أن ينطبق على مجموعة من المقابر وليس مقبرة بعينها انه لم يحدد هنا لا الخصائص الادراكية

ولا الخصائص التعبيرية لهذه المقبرة أما كلمة ظلام أو « ظلمة » فهى تحدد خاصية ادراكية وتحدد كلمة « خوف » خاصية أو رد فعل عقلى فى مواجهة هـذا المكان ٠ ولا توجد أية كلمة من الكلمات الثلاث السابقة ـ رغم قدرة كل كلمة منها على اثارة نوع المحتوى الشعورى أو العقلى المحدد والخاص بالكلمتين الأخريين قادرة على أن تستثير هذه الحالات بشكل صريح أو فى حد ذاتها فالمقبرة يمكن أن ترتبط بالخوف لكنها يمـكن أن ترتبط أيضا بالسكينة والخلود الى الراحة الابدية ، والظلام ـ أو الظلمة ـ قد يرتبط بالمقبرة أو ترتبط بخشبة المسرح ، والخوف قد يرتبط بالظلام أو بالضوء ٠

ان الكلمات التى هى أحجار البنـاء فى اللغة ، اما أن تقوم بتحديد خصائص عامة دون أن تشير الى الموضوعات التى تنتمى اليها هذه الخصائص، أو تقوم بتحديد الحالات الفردية مجموعات الاشياء دون تحديد خصائصها أو صفاتها (١٠١) فى مجال الشعر يبدو أنه من الصحيح أن نقـول ان الشاعر يقوم بشكل متكرر باستخلاص خبرته والتعبير عنهـا من خـلال تأكيده على الخصائص الادراكية التى تجعل هذه الخبرة تتسم بالتعبيرية ٠

عنـد تسمية الانسـان للأشياء فانه يقـوم بتحديد الحالة الفردية ونسبتها الى مجموعة أو فئة من الموضوعات والفن مشتملا على الشعر يقوم بوظيفة مماثلة من خلال كشفه عن الطبيعة العامة للأشياء وليس من خلال تسجيل التجليـات الفردية لها ، ان الفنـان من خـلال تجريده للمظهر الطبيعى للخبرة والأشياء فى اتجاه القيم التعبيرية الأساسية يقوم بابتعاث العام فى الخاص والكشف عنه (١٠٢) ٠

٤ ـ الخصائـص الفراسيـة : Physiognomic characteristics

اضافة الى ذلك التأكيد الكبير لدى منظرى الجشطلت على الخصائص الكلية العامة الاجمالية للموضوعات المدركة هناك تأكيد آخر لا يقل أهمية عما يسمى بالخصائص الفراسية أو التعبيرية للموضوعات ٠

لقد لاحظ العلماء الذين قاموا بدراسة لغة الطفل أن الكلمات المبكرة لديه تكون محملة بالمعانى العاطفية والانفعالية أكثر من تحميلها بالمعانى العقلية ، وقد فسر العالم فيرنر Werner ذلك خلال أربعينات هذا القرن من خلال قوله بأن ذلك يحدث نتيجة الخاصيـة الفراسية لادراك الطفـل وتصوراته ، فالشكل الفراسى للادراك يفترض أنه يستخدم بكثرة بواسطة الحيوانات والأطفال البدائيين ، ويستثار كذلك بشكل أساسى من خـلال الحقيقة القائلة بأن الموضوعـات تدرك أولا وبشـكل جوهـرى من خـلال الاتجاهات الحركية الانفعالية للقـائم بالملاحظة أو الادراك والذى يقـوم

باسقاط حالته الحركية والبصرية على هذه الموضوعات ، ومن ثم يتم ادراك الموضوعات من خـلال خواصها الدينامية المنســوبة اليها وذلك فى مقابل عمليات الادراك التى تتم من خلال الخواص الهندسية أو الواقعية المحددة للموضوعات • وحيث ان الطفل يستخدم غالبا اللغة المعبرة عن مشاعره وحالاته الحركية لوصف الأشياء ، وهى فى حالة حركة فانه يقال ان تفكيره احيائى Animistic ، وقد أرجع فيرنر ميل الأطفال الى تشخيص الموضوعات والأشياء أو « شخصيتها » وجعلها كالأشخاص الحية الى ذلك الشكل الفراسى للادراك والمعرفة ، كما انه نظر الى « الاحيائية » باعتبارها شكلا متطورا وأكثر تفصيلا لهذه النزعة (١٠٣) •

ان التعبير عن هذه الخصائص كما استنتج « سويف » فى دراسته الرائدة عن الشعر هو أهم ما يميز الكتابة الأدبية على الاطلاق (١٠٤) •

من الوسائل التى يستطيع الشاعر ــ كما يقول أرنهايم ــ أن يعطى من خلالها تعبيرا واقعيا (عيانيا) للأفكار أو الظواهر الطبيعية أو النفسية هى ما يسمى باللغة البدائية ، فالشاعر لا تتكون مهمته فقط من تحديــد الأشياء والوقائع ولكن يكون عليه أيضا أن ينقــل الخبرة الحية الخاصــة بالقوى المتفاعلة فى مجاله بشكل تعبيرى • هذه القوى تكون نشطة أساسا من خلال الحواس ، فقد يخبرنا أحد الأشخاص بشكل صحيح ولكن بطريقة غير شعرية أن التكرار المستمر لحركة موجات البحر يوحى بالزمن بشكل مختلف عما توحى به حركة العمل والكدح اليومية للانسان ، أما الشاعر ت • س اليوت فقد أعطانا فى احدى قصائده (الرباعية الثالثة من قصيدة : رباعيات أربع) الواقع الفنى لهذه الفكرة من خلال وضعه لحركة البحر فى شكل ضربات جرس مؤثرة ادراكيا وكذلك من خلال تجسيده كدح ونضال الانسان اليومى فى صور نساء مراهقات قلقات متبرمات •

ان خبرات الشاعر الأولية قد تشتمل على شعور دقيق بالخصائص الادراكية التى تحمل التعبير الحاسم ، ومع ذلك فانه خلال بحثه عن المكافىء المقابل لهذه الخبرة فى شكل وسيط من الكلمات ، فانه غالبا ما يميل أولا الى استخدام الأسماء الأكثر تجريدا من الناحية الواقعية أو العملية ، وهى تلك الأسماء التى يمكن أن تسترعى الى الذهــن أشياء ولكنهــا لا تحمــل الخصائص المميزة المحملة بالتعبير والانفعال (١٠٥) •

نتيجة لذلك يلجأ الشاعر ــ وكذلك المبدع بشكل عام ــ الى الحركة فيما وراء الأفكار والمفاهيم ، هذه الحركة غالبا ما تعود به الى واقع الأشياء ، والواقع الحركى والانفعالى لها ، ان الشاعر ــ كما يؤكد ارنهايم ــ قد اعتاد

على أن يتكيء على نمط من القرابة أو العلاقة الادراكية لم يوضع بعد في تصورنا العلمي الحديث للعالم ونادرا ما نستخدمه أو نعبر عنه في لغتنا العملية • ففي واقع الأمر نحن نستخدم دون تردد ـ تعبيرات مثل « نغمة ناعمة » فنطبق خاصية لمسية على الصوت أو نقول « لون بارد » فنربط بين الحرارة والظواهر البصرية ، ولكننا لانفعل ذلك على كل حال ، لاننا نعرف بشكل واع بوجود مظاهر تشابه بين عمليات الادراك المشتقة من حواس مختلفة ولكن لأن كلمات مثل : بارد ـ حار ـ مرتفع ـ مظلم ـ قد فقدت دلالاتها الادراكية النوعية المحددة بالنسبة لنا وأصبحت تستخدم الآن لتحديد قيم تعبيرية أكثر عمومية • لكن هذه الظواهر اللغوية ذاتها تكشف لنا حقيقة أنه من الطبيعي بالنسبة للانسان أن يعتمد على الخصائص المشتركة بين حواس مختلفة فهذه المظاهر أو الخصائص المشتركة أو التشابه هي من الأمور الجوهرية بالنسبة للتصور البدائي للعلاقات الطبيعية ، انها تقدم لنا الأسس الجوهرية للكلام المجازى في الشعر • في نسخة من مقطوعة للشاعر ستيفن سبندر يقول :

مثل متزلجة على الجليد
بثوبها الحريرى متطاير الذيل
تسحر القلب لكنها لا تتجاوز أبدا
السطح الزجاجي (*) للحواس ،
كذلك تتجولين يوميا
عبر هذه البهجة المغلقة
وبالنسبة لى ، ليس هنالك وصول
لذلك النجم المنير البعيد
فقط هناك جاذبية الجليد

ان كلمات مثل « الحرير ـ الزجاجي ـ النجم ـ المنير ـ الجليد » وتشتمل نسخ أخرى على تعبيرات مثل « لا يوجد دفء ـ لا توجد قرابة ـ لا هدوء للانفعال ـ ولا صورة هادئة رقيقة ـ •••• الخ » ان ما يفعله الشاعر هنا هو أنه يجرب استخدامه لخصائص ادراكية متنوعة خاصة بحواس اللمس والرؤية والحرارة والحركة من أجل التعبير عن حالة عقلية خاصة بامرأة في لحظة معينة من حياتها (١٠٦) •

لقد حاول علماء الجشطلت التأكيد على اعتبار هذا النوع من التفكير مثالا لعملية « التشاكل » أى التشابه أو وحدة الشكل ما بين الظواهر

(*) المقصود المدى القريب للرؤية •

الموجودة عبر وسائط جسمية أو نفسية مختلفة . وقد أكد ايريك فون هورنبوستيل Erick Von Harnbostel أن ما يكون مشتركا بين الحواس هو أكثر أهمية مما يكون مختلفا بينها وهذا يعنى أن الخصائص التعبيرية أو الفراسية للأشياء تكون مستقلة الى حد كبير عن الوسيط الخاص الذى تظهر من خلاله ، انها يمكن أن تكون أكثر أساسية فى الخبرة الادراكية من تلك الخصائص التى اعتاد علماء النفس أن يهتموا بها مثل : الخصائص اللونية ، النصوع ، مقام الصوت ، الحجم ، الشكل ... الخ .

ان الشاعر اذن فى ربطه الحر بين ظواهر من مناطق مختلفة من الخبرة يقوم بالاتكاء على سمة أساسية للادراك الانسانى (١٠٧) هذه الوجهة من النظر والتى تؤكد أهمية التفاعل بين أكثر من حاسة خلال فعل الادراك والانتاج الابداعى تردد صداها بعد ذلك فى جهد تنظيرى وتجريبى مكثف ومتراكم دار معظمه حول ما يسمى بدراسات التركيبية أو التأليفية Synesthesia ومن العلماء البارزين فى هذا المجال العالم ماركس C. E. Marks من جامعة « ييل » بالولايات المتحدة وله دراسات نظرية وتجريبية عديدة فى هذا الميدان (١٠٨) .

ان جزءا كبيرا من هذه العملية كما يؤكد علماء الجشطلت يكمن فى قلب عملية الخيال ، فهذه العملية هى القادرة على خلق البنية الكلية المهيمنة على الشكل الاستعارى أو المجازى ، فالمكونات التى تكون ما زالت منفصلة عند المستوى الواقعى يتم التأليف والتوحيد بينها عند مستوى الخصائص الفراسية ، ومن ثم تقوم الاستعارة أو المجاز بتقطير أعمق ما فى مواقف الواقع ، الجوانب الأساسية من الحياة ، وهى المواقف والجوانب التى من أجلها فقط يقوم الفن بابداع الصور من أجل الواقع ، فى هذه العملية تكمن قدرة على المجاز على اثارة القوة الخاصة باستكشاف عالم الخصائص المشتركة (١٠٩) ، ان تضاد المكونات أو تنافرها ثم تآلفها معا فى بنية كلية تجمعها هو ما جعل المجاز أحد أهم الأدوات التى يستعين بها الفن الحديث فى تمثيل تناقضات حياتنا ، كما انه ساهم — أى المجاز — فى زيادة كمية التجريد وكذلك القدرة على التفكير التجريدى فى حياتنا ، ان هذا يرتبط أيضا بسمة أخرى فى الفن الحديث ، وهى نزعة الى التعبير الدرامى عن احداث الواقع ، ونزعة أيضا لازالة الفروق بين المكونات الأساسية والمكونات الفرعية ، أو المكونات الأولية والمكونات الفرعية فى اللوحة والعقيدة والقصيدة والمقطوعة الموسيقية (١١٠) لم يعد هناك فى الفن الحديث ذلك التأكيد القديم على عناصر بارزة وعناصر هامشية ، أو على عناصر تقع فى أمامية اللوحة وعناصر تقع فى خلفيتها وفقا لمفهوم المنظور الخطى التقليدى الذى يجعلنا نرى الأشياء القريبة كبيرة والأشياء البعيدة صغيرة ،

فقد لجأ الفن الحديث الى المنظور متعدد وجهات النظر ، وأصبح هناك مستويات متعددة للرؤية وأنواع مختلفة من النظر والابداع بحيث أصبح البعيد قريبا كبيرا مثله مثل القريب الذى يقع فى أمامية اللوحة أو القصة وذلك من خلال الأساليب الحديثة التى تعتمد على ما يسمى بتيار الوعى وانبعاث الذاكرة والفلاش باك والمنظور المعكوس وغير ذلك من أساليب الادراك والابداع فى الفن الحديث ، والهدف الأساسى من كل هذا هو التأكيد على كلية العمل الفنى ، كلية بنيته الخاصة التى لا تنفصم الى بنيات فرعية مختلفة أو مكونات أمامية ومكونات فرعية أو هامشية ، هذه الكلية هى جوهر النظرية الجشطلتية حول السلوك الانسانى بشكل عام وحول الابداع والادراك الفنى بشكل خاص ٠

٥ ـ الالهـام :

تاريخيا بحث الفنان عن قوى عليا افترض أنها تتحكم ، أو على الأقل تقوم بتقوية ابداعه وتمنحه قيمة عالية ، فقد توسل دانتى لربات الشعر أن تساعده فى « وضع الأمور التى يصعب التفكير فيها فى شكل شعرى » وذلك بحيث لا يختلف الشعر عن الحقيقة ٠ ولكن بالاضافة الى ذلك فقد كان دانتى يستدعى أيضا عقله وعبقريته الخاصة ، ويخبرنا علماء الفيلولوجيا (فقه اللغة) أن عمليات التوسل للروح أو التضرع لها كانت أمرا شائعا لدى كتاب العصور القديمة ٠ ويبدو أن الأمر الأكثر أمنا هنا ، على كل حال ، هو أن نؤكد أنه حتى فى تلك العمليات القديمة الخاصة باللجوء لمصادر خارج العقل ، كان يتم ادراك الروح أو الالهام أو العبقرية أو العقل باعتبارها قوى خارجية عليا ، تمثل الجانب الانسانى من الروح الالهى أو السماوى أو المقدس ٠

وقد كانت الحركة الرومانسية فى الأدب والفن هى التى قامت بالتحول الحاسم فى هذه النظرة ، هذا التحول الذى قام بالتأثير العميق على تفكيرنا الحديث فلم نعد ننظر الى الالهام باعتباره أمرا يأتى من الخارج بل من الداخل ، أى ليس من أعلى ولكن من أسفل ٠ ومن جوانب عديدة فان مثل هذا التحول لابد أن يفعم بالسرور عديدا من علماء النفس الذين ساهموا فى وضع هذا التصور على أرضية واقعية تتسم بالرسوخ ، لقد حاول هؤلاء العلماء تعديل وتطوير وتهذيب تلك القوى الخارجية المتخيلة وقاموا بتحويلها الى قوى خاصة بالعقل الانسانى ذاته ٠ لقد اكتشفوا أن كل نشاطات الانسان الكبيرة والصغيرة ، الضعيفة وبالغة القوة ، تحدث كلها نتيجة عمليات الوعى والتفكير التى يقوم بها الانسان ، وقد تعرفوا على أن تلك الفجوات أو الثغرات المعرفية التى تكون موجودة ما بين الأسباب

والنتائج الخاصة بالوقائع الملاحظة ، يمكن ملؤها من خلال عمليات تفكير تحت مستوى الوعى • ان ذلك يعنى أن انجازات الانسان الابداعية يجب ارجاعها الى أسباب أصيلة ملازمة للانسان ذاته وليس الى أشياء خارجية وان هذا صحيح أيضا حتى فى تلك الأمثلة التى تحدث فيها الحلول والابتكارات الابداعية فى شكل ومضة تبدو خارجة عن التحكم الارادى للمبدع ، (فى تلك اللحظات الخاصة التى يكون فيها عقل المبدع منشغلا بموضوعات أخرى أو غير منشغل) بموضوع معين بشكل خاص ، ولا يوجد مجال يمكن أن تساهم فيه القوى تحت الشعورية ــ كما يقول أرنهايم ــ أكبر من مجال الفنون ويتفق العديد من علماء النفس أنه لا يوجد عمل فنى يستحق اسم العمل الفنى قد أنتج ــ أو يمكن انتاجه ــ بشكل كلى عند المستوى الشعورى فقط •

لقد تزايدت خلال القرن العشرين تلك النزعة واسعة الانتشار بين عديد من الفنانين المعاصرين للتخلى عن قوى المبادأة الواعية والعمل الشعورى لديهم بطريقة غير معروفة بهذا الحجم فى تاريخ الفن ، لقد أصبحوا ينظرون الى العمل الابداعى باعتباره شيئا يحدث بداخل الفنان بدلا من النظر اليه باعتباره يحدث بواسطة الفنان ، أى أن الفن أصبح يحدث للفنان ولا يحدثه هذا الفنان ، لقد تحول ما كان سائدا قبل ظهور الرومانسية من الاعتماد على الاستحضار الروحانى الخارجى الى الاعتماد الكامل على الاستحضار الكلى للجوانب النفسية ــ أو الروحانية ــ الخاصة بالانسان ، وقد يرى بعض الناس فى ذلك سلبية واضحة أما الفنان فسيقوم بتبرير ذلك من خلال افتراضه :

(أ) أن هناك فرقا أساسيا بين قوى الشعور واللاشعور فى العقل •

(ب) أن الاعتماد على القوى والدوافع المشتقة من اللاشعور يجعل العمل الفنى يكتسب معايير تلقائية مؤثرة وناجحة (١١١) •

لقد اعتدنا ــ يقول ارنهايم ــ أن نتحدث عن اللاشعور كما لو كان هذا اللاشعور قوة نفسية ، لكن اللاشعور ليس قوة نفسية ، انه ليس شيئا على الاطلاق ، أنه فى أحسن حالاته يمكن أن يعتبر مكانا تحدث فيه بعض العمليات العقلية ، ولكن حتى هذا المعنى يستخدم صورة بلاغية مجازية مشتقة من مجال العمارة ، هنا يكون عقل الانسان بمثابة البيت الذى يشتمل على عدة غرف ، فى احداها يقطن اللاشعور •

لكن وبشكل محدد ، فان اللاشعور ليس اسما ، لكنه صفة أو خاصية لمجموعة من الظواهر ، أنه يخبرنا ببساطة عما اذا كانت هذه الظاهر موجودة

في ساحة الشعور أم غائبة عنها ، لكنه لا يخبرنا بشيء عن طبيعة هذه الظواهر . ونتيجة لذلك فاننا يجب أن نفترض أن الوظائف اللاشعورية مختلفة في جوهرها عن الوظائف الشعورية ويفترض ارنهايم - لأغراض التبسيط أن ما نسميه بالابداع هو نوع من الاستدلال Reasoning وأن هذا الاستدلال يكون اما عقليا Intellectual خاصا بالتعامل مع المفاهيم المجردة أو يكون ادراكيا Perceptual ، وأن الابداع هو مركب من هذه العمليات العقلية والادراكية ، نتيجة لذلك فان العمليات العقلية وكذلك العمليات الادراكية الخاصة بحل المشكلات يمكن أن تحدث بطريقة شعورية أو لا شعورية وهناك شواهد عديدة على أن العقل يمكنه أن ينشط بشكل نموذجي في بعض نشاطات الاستكشاف العلمي أو الفني تحت مستوى الشعور وأنه يمكنه الوصول الى الحلول الابداعية المناسبة التي تأتي مصحوبة للدهشة نتيجة لحالتها الخاصة المبدعة التي جاءت بها . ان الميكانزمات النفسية التي تقف خلف السلوك العصابي - كما تحدث عنها فرويد بمهارة - يقول أرنهايم - تشمل على قدر كبير من الاستدلال العقلي،وافتراض مثل هذه العمليات الخاصة بالاستدلال صحيح أيضا بالنسبة للنشاطات الفنية كما يحدث مثلا عندما يطرح الفنان أحكاما حول مناسبة موضوع معين أو فكرة معينة في فنه دون أن يكون عارفا بشكل شعوري كيف اختار أن يفعل ذلك ولماذا يدافع عنها بمثل هذا الحماس (١١٢) .

ان ما يعنيه ارنهايم بالاستدلال الادراكي هو ذلك العمل الابداعي الذي يشتمل على معالجة العلاقات بين الخصائص الحسية كالحجم والحركة والمكان واللون في الفن التشكيلي وكذلك الكلمات وبعضها البعض عند كتابتها وعلاقة هذه الكلمات بالأشياء وكذلك عمليات ادراك الفنان للواقع بما يشتمل عليه من مكان وشخصيات ومفردات طبيعية وصناعية مختلفة وأيضا بما تشتمل عليه هذه المكونات من ألوان وحركة وحجم .. الخ وذلك في مجال الابداع الأدبي .

لقد تحدث ألبرت اينشتين مرة عن تفكيره باعتباره نوعا من اللعب التركيبي فيما بين مجموعة من العلامات Signs من ناحية وبين مجموعة من الصور الأكثر أو الأقل وضوحا من ناحية أخرى ، هذا اللعب قد يكون بصريا أو عضليا ، ثم يجب بعد ذلك ترجمة نتائجه الى كلمات أو غير ذلك من العلامات (*) .

(*) ١ - العلامة هي بشكل عام وشامل هي مؤشر ، شيء يلمح أو يشير أو يوجه ، ومن ثم نتحدث أحيانا عن علامات الارشاد أو التوجيه وعندما تكون العلامة هي عنصر مميز =

ومن الواضح أن مثل هذه العمليات كانت أحيانا شعورية وأحيانا لا شعورية ، وذلك لأن اينشتين قد أكد فى نفس المناسبة أن الشعور الكامل هو حالة محدودة لا يمكن الوصول اليها بشكل كامل وبنفس الطريقة يمكننا تصور أن الفنان يقوم أساسا بانتاج تكويناته الفنية من خلال العمليات الخاصة بالاستدلال الادراكى الذى يحدث تحت مستوى الشعور . فاذا

= خاص بشىء ما أو واقعة ما فانها غالبا ما يشار اليها باعتبارها علامة طبيعية أو اشارية Signal فالنار مثلا علامة (طبيعية) لشىء ما يحترق ، أى حيث انها تشير الى هذا الشىء الذى يحترق أما عندما تكون العلامة مكونا اجتماعيا أو ثقافيا اصطلاحيا أى تم التعارف عليه هكذا فانه غالبا ما يشار اليها على انهـا علامة اصطلاحية أو اتفاقية Conventional sign او رمز Symbol فالنار فى بعض الثقافات هى (كما اصطلح على ذلك) علامة الحياة .

٢ ـ بالامتداد بالمعنى السابق تكون العلامة واقعة أو نشاط يخدم كدال Signifier على شىء ما له معنى أو تجليات تقع أبعد من الشىء ذاته ، فمثلا القطعة أو الكرة من الآنية الفخارية القديمة هى علامة على انسان كان يسكن المكان ، وعصر أو دعك قبضتى اليد وكذلك العرق من العلامات التى يستدل من خلالها الطبيب على قلق المريض أو توتره ، هذا المعنى قريب من معنى العرض المرضى فى المجال الطبى بشكل عام ، فمثلا نحن نقول الحمى هى علامة على المرض ونقول أيضا الحمى هى أحد أعراض المرض ومع ذلك فالعلامة هنا ليست متطابقة تماما مع العرض المرضى .

٣ ـ العلامة هى واقعة تكون من خلال تقاربها المكانى أو الزمانى مع واقعة أخرى قادرة على أن تحل محل هذه الواقعة الأخرى فى استصدار الاستجابة ، ففى تجارب بافلوف الأصلية عن التشريط الكلاسيكى مثلا ، أصبح صوت الجرس علامة تستثير افراز اللعاب لدى الكلاب بعد أن تمت المزاوجة بين صوت هذا الجرس وبين الطعام هنا كانت العلامة بين الطعام والجرس علامة تحكمية وليست علامة طبيعية ومنطمة ولم يستخدم مصطلح الرمز هنا بشكل عام لأن هذه التعسفية أو التحكمية لم تكن تقع داخل المجال التجريبى للمفحوصين أى لم يتم الاتفاق عليها بينهما .

٤ ـ العلامة هى ايماءة أو حركة جسمية خاصية مميزة بشكل خاص اسلسلة أو نمط من حركات اليد (أو الرأس أو الوجه .. الخ) تستخدم كبديل لكلمة أو مفهوم كما فى لغة الاشارة Sign language

٥ ـ العلامة (أو الاشارة) هى تعبير رياضى يشير أو يدل على عمليات خاصة أو مجموعة من العمليات مثل علامة + مثلا ، مع ملاحظة أن العلامة والرمز هنا غالبا ما يتفاعلان أو يتم استخدامهما بمعنى واحد ، فعلامة + مثلا يشار اليها باعتبارها مثالا لرمز رياضى ، رغم ان مصطلح رمز يستخدم نمطيا للاشارة الى النوع العام من هذه الاشارات .

٦ ـ فى مجال اللغويات تعتبر العلامة هى الكلمة التى يتم اعتبارها رمزا لشىء ما ، هنا تكون العلامة هى الشىء العيانى أو المحسوس Concrete بينما يمثل الرمز الجانب المجرد من هذا الشىء .

٧ ـ العلامة (أو الاشارة) هى قسم واحد من الأقسام الاثنى عشر المكونة لدائرة البروج Zodiac ولساعات ضبط الوقت .

يتعلق بالاشارة الى شىء ما أو بالتخاطب أو التواصـل حوله من خلال استعمال الاشارة (بأى معنى من المعانى السابقة) (١١٣) .

كان القول بأن النشاط الابداعي يحدث شعوريا وكذلك لا شعوريا ، أي فوق عتبة الشعور وتحت مستوى هذه العتبة ، فما هي الفروق الأساسية اذن بين هذين النشاطين ؟ أول هـذه الفروق هو أن الاستدلال الشعورى يكون أكثر صلابة وربما أكثر تصلبا فى نشاطه ، من خلال التزامه بانماط معينة من التفكير ، ومن ثم قد يستبعد خـلال ذلك بعض نقاط التشابـه والاختلاف الضرورية للحل الابداعى ولأسباب لا نعرفها ـ فان هذه الأنماط المدركة سلفا من التفكير تفقد صلابتها وجذورها تحت عتبـة الشعور ومن ثم تسمح باللعب الحر والتناول الطليق للعناصر المشتركة والمختلفة الخاصة بالأبعاد المتعددة بالمشكلة موضع الاهتمام ، هنا يكون نشاط الصور العقلية حرا ، ويكون التلاعب بالمفاهيم طليقا ، وبالطبع لن يستطيـع الاستـدلال اللاشعورى الوصول لهذه المرحلة الحـرة من التفـكير ما لم يقـم العقـل الشعورى بتمهيد الأرض أو وضع خشبة المسرح أمام هذا (اللعب الشعورى أو تحت الشعورى) بطريقة مناسبة قبل ذلك والى مثل هذا الرأى ذهب كارل جوستاف يونج حين قال ان « الخبرة قد علمتني أن بعض الألفـة بسيكولوجية الأحلام تؤدى بالناس غالبا الى المبالغة فى الثقة فى اللاشعور بحيث يفسد هذا قوة اتخاذ القرارات الشعورية لديهم ، ان وظائف اللاشعور تكون مشبعة أو باعثة على الرضاء فقط عندما يقوم الشعور بانجاز مهامه بشكل يتناسب مع قدراته » (١١٤) ٠

الفارق الثانى بين العمليات العقلية فوق عتبـة الشعور وتحت هذه العتبة يتمثل فى عجز الفنان عن التحكم فى التفاعل المركب Complex interplay فى بعض العوامل الشكلية كالأشكال والألوان وتحويلها الى تكوين فنى جيد من خلال التحديد الشعورى فقط للنشاطات والانفعالات الخاصة بكل عنصر ، ونفس الشيء بالنسبة للابـداع الأدبى ، فى القصـة القصيرة أو الرواية مثلا ، فمجرد تحديد خصائص ونشاطات وطريقة كلام الشخصيات وأيضا تحديـد الخصائص المميزة والمحددة للزمـان والمكان (الأحداث لا تكفى فى ذاتها لابداع القصة أو الرواية) ان الأمر يحتاج هنا الى تحقيق تنظيم خاص ، من أجـل الوصـول الى كل خاص (أو جشطلت خاص) جديد ومؤثر ومناسب يكون هو العمل الفنى الابداعي الجديد ٠

ان المبدع يحتاج هنا بطبيعة الحال الى نشاط قواه الحسية والادراكية والعقلية الشعورية ، لكن الأسباب التي تعمل على نشاط هذه وعلى تنظيمها وتراكبها قد تكمن تحت عتبة الشعور ، هنا قد تكون النشاطات الخاصـة بالصور والأخيلة أمرا ضروريا ٠ ان الفنان يطمح هنا للوصول للتـوازن الذى هو خاصية تبحث عنها كل الكائنات الحية كما أكد منظرو الجشطلت بل كل القوى الطبيعيـة أيضـا ، وحيث ان حالة التـوازن هذه تكون حالة

مفتقدة لدى المبدع فى البداية فانه يستفيد من تلك القدرة الفائقة المميزة للجهاز العصبى لدى الانسان ، وهى تلك القدرة الخاصة بتنظيم العدد الهائل من العمليات المختلفة فى نشاط واحد كلى ، ويظهر ذلك مثلا فى تآزر مئات العضلات أثناء اللعب ، عندما يمشى الانسان أو يقف أو يجرى ، حركات متآزرة لعضلات كثيرة يحدث مثلها لكن بطريقة أكثر تميزا وتفوقا فى حالة التفكير الابداعى ، ذلك التفكير الذى يحشد له المبدع كل طاقاته وقواه ويستفيد خلال ذلك من كل عمليات الاستدلال الادراكية والعقلية فوق الشعورية وتحت الشعورية ٠

الفرق الثالث ربما كان هو أكثر هذه الفروق أهمية ما بين العقل الشعورى والعقل اللاشعورى ويكمن هذا الفرق فى البدائية Primitivity الخاصة بالاستدلال الشعورى ، وبالنسبة للفنان تكون هذه البدائية أداة ذات حدين ، فمن ناحية يكون التفكير الابداعى تحت مستوى الوعى محتفظا بوحدة ــ أو مجموعة ــ بدائية من الأفكار والصور ، بدون هذه الوحدة يكون الفن مستحيلا ٠ وتقوم الحضارة الحديثة فى حالات كثيرة بتدعيم عمليات الانفصال أو الانقطاع ما بين الأفكار المجردة وبين ما تدركه الحواس وتخزنه فى شكل صور وأفكار ومشاعر خاصة وهى الأمور ذات الأهمية الحاسمة لدى الفنان ، وفى الثقافات الغربية ــ وكذلك الشرقية ــ مازال الراشدون يفكرون فيما يتعلق بأحلامهم كما يفكر الأطفال وأفراد المجتمعات البدائية ، انهم يبحثون عن المعنى الرمزى لهذه الأحلام ، هذا المعنى الرمزى يهتم به الفن أيضا ، ولا يوجد هذا المعنى الرمزى فى الأفكار المجردة ، رغم أن عمليات اكتشاف هذه المعانى الرمزية تكون ممكنة خلال التفكير الشعورى الواعى فى كثير من الأحيان ، ان ما يحاوله الانسان هنا هو أن يحاول أن يكتشف المعنى الرمزى لهذه الأحلام فى المظهر الخارجى لأشياء العالم ، أى يجد أشياء مقابلة وممثلة لهذه الأحلام فى العالم الخارجى المحيط به ، ومن ثم يجعل أحلامه مرئية أو مشهودة حوله من خلال تحويله لها أو لمعانيها الرمزية أو مفردات وأحداث واقعية محددة ، وهنا يكمن مبرر شرعى وقوى لاهتمام الفنان بالأحلام ، فالفنان كالحالم يحول أحلامه وصوره وأخيلته وأفكاره ومشاعره والمعانى الرمزية الموجودة بداخله الى أعمال قابلة للتلقى ، للمشاهدة أو السماع أو اللمس أو القراءة ٠٠ الخ وهى بطبيعة الحال الأعمال الفنية أو الأدبية التى نعرفها ٠

كذلك فان ارتكاز الاستدلال البدائى (اللاشعورى) الأبدى على الاهتمامات الأساسية الخاصة بالموت والحياة ، هذه الاهتمامات يمكن أن تكون أيضا هى الأسس الهامة للأعمال الفنية ٠

كذلك فان التحليل النفسى قد أكد أهمية الصدق الحقيقى باعتباره شرطا أساسيا لا يمكن الاستغناء عنه فى العمل الابداعى ، وقد تم التأكيد على أن هذا الصدق موجود ويوجد أقرب ما يكون فى تلك الطبقات من العقل الانسانى التى تكون بعيدة عن التأثير الضـار الخاص بعمليـات التقييـم والمسايرة الواعية (١١٥) ٠

لكن ــ ومن ناحية أخرى ــ يحذرنا ارنهايم من تلك النزعة المتزايدة فى علم النفس وفى الفن والتى تمثـل السطحى بالعميق ٠ فقـد قامت الثقافات فى مراحلها المتأخرة بتطوير شهية نمو البدائية ، وكى تشبع هذه الشهية فانها تميل الى أن ترى فى الأعمال الفنية فجاجة الغرائز أو الانماط الأولية التى ترتدى الأثواب الزاهيـة للحضـارة ، وليس هناك من سبب يقنعنا بأن مناطق العقل البعيدة عن الشعور تلجأ الى مرفأ الحكمة العميق ، ان الحكمة انما تنتج فقط عن الجهد الشاق لكل طبقات وقدرات العقل ٠ ولا يمكن اختزال الفن الى بساطة العقل البدائى غير المتطور ، لأن الفن الذى هو انعكاس للطبيعة الانسانية وتطورهـا وابداع لها أيضـا ، ليس أمـرا بسيطا ، والنموذج الأصيل للفن ليس حجرا خاصا بتمثال فى جزر الهند الشرقية ولكنه وحدة من العناصر والمكونات التى يمكن أن نجدها فى أعمال الفنانين والمبدعين الكبار (١١٦) ٠

ان هذه العقيدة الخاصة القائلة بأن مناطق العقل العميقة تبتعد عن مواقع الشعور طموحا الى مـرفأ الحكمة العميقة البعيدة عنه ، هى فى رأى ارنهايم خرافة رومانسية، فالفكرة الأولية ــ أو السطحية ــ أو الشائعة الخاصة بالنماذج الأولية أو الأصلية ، لها نفس القوة البسيطة الخاصة بالايقونية (*) البدائية ، لكن فى حالتهـا الأولى أو الخام تكون هذه الفـكرة مقبولة فقط كوحدة لتسهيل عمليات التفكير داخل مجال معقـد ومربك أو غامض من الظواهـر ٠

ان الأمر بمثابة علاج أكثر منه بالالهام أو الوحى ، وذلك لأنه من أجل الوفاء بمتطلبات حضارتنا المعقدة ، فان الصور الأساسية للخبرة الانسانية يجب أن تصاغ فى ضوء الظروف والتقاليد والذكريات والأفكار التى جعلتنا ما نحن عليه الآن وأكثر من ذلك فانه قبـل أن يقرر الفنـان بشكل سلبى أن يستسلم للاندفاعات والدوافـع التلقائيـة التى قد تجىء له من تحت

(*) الايقونة هى : الرسم المصغر المجسم الذى يعلق فى الكنائس ويشير المصطلح فى مجال علم النفس الى الخصائص المميزة بصورة عقلية أو التمثيل المصور لشىء ما ، أو ما يميز الخبرة البصرية المختصرة أو السريعة التى تستمر لمدة ثانيتين أو حوالى ذلك بعد انتهاء المنبه البصرى وتسمى هذه الحالة الأخيرة بالذاكرة الايقونية (١١٧) ٠

مستوى الوعى ، فانه يجب عليه أن يتذكر أن مثل هذه المادة التى قد تجىء تميل الى الظهور غالبا فى شكل أقرب الى الفوضى ، يظهر هذا فيما نعرفه عن الأحلام التى تتجمع منها نشاطات خاصة بعمليات عقلية عديدة ومنفصلة ومركبة بطريقة غريبة ويظهر ذلك أيضا فى الرسوم العابثة غير المقصودة لذاتها التى نصدرها عندما تعاق عمليات انتباهنا أو تستنفد لسبب أو لآخر وكذلك فى الكتابات التلقائية التى شاعت لدى أصحاب المدرسة السريالية فى الفن وهى المدرسة التى اعتمدت فى جوهرها على محاكاة خبرات الأحلام والخيال والجنون (أو المرض العقلى) (١١٨) ٠

ان عملية تحويل مثل هذه المادة الخام المشتقة من الخبرة الى أعمال فنية تحتاج الى نشاطات كل الوظائف العليا للعقل من أجل اكتشاف النظام فى الفوضى واستخراج الجوهرى وعزله عن الطارىء أو العابر ، ومن اكتشاف ما له دلالة جوهرية واعلاء قيمته مما هو خاص أو محدد ٠

٦ ـ الابداع والتأمل :

فى مقالة بعنوان «الابداع والتأمل» نشرت أولا عام ١٩٦١ ثم أعاد نشرها فى كتابه « نحو سيكولوجية الفن » Towards a Psychology of Art عام ١٩٦٦ ، يتحدث ارنهايم عن استفادته من عالم نفسى يابانى اسمه هيتوش ساكورابایاشی H. Sakurabayashi كان قد قام بدراسات حول أهمية عمليات الفحص والتأمل الطويلة ودورها الكبير فى الابداع ، وقد نشرت هذه الدراسات وأكد أهميتها خاصة أنها كانت تتم من منظور جشطلتى أيضا ٠

يرفض عقل الانسان ــ كما يقول ارنهايم ــ حالات الملل والركود ، لكن ردود أفعال هذا العقل ليست مجرد حركات عشوائية ، فمن خلال تحرره من حالات السكون حتى حالات الاتزان والتوازن التى قد تتحقق فى ظل « جشطلت جيد » فان هذا العقل يقوم باستكشاف الخصائص البنائية الثانوية المميزة للأشياء من نفس الوقت وعندما يجبر العقل أو يضطر لرؤية موضوع معين لفترة أطول من المدة التى يستمتع بها هذا العقل بهذا الموضوع بشكل تلقائى فانه يلجأ ــ هذا العقل ــ الى تنشيط طاقة الفضول وحب الاستطلاع لاكتشاف وابتكار أنماط جديدة غير ذلك النمط القديم وبتحرر الصور العقلية من أسر أو قيود البنية المهيمنة تكشف الاحتمالات المخبوءة داخل العقل عن نفسها وتظهر جوانب غير مألوفة أو معتادة وتتكشف نتيجة لذلك تصورات أصيلة مثيرة للدهشة ــ أو حتى الصدمة ــ بل وحتى متعارضة ومتناقضة ٠ فى المراحل المبكرة من هذه

العملية تكمن دوافع هذا التغير تحت مستوى الوعى . وتكشف المشاهد والرؤى الجديدة عن نفسها كموضوعات مثيرة لدهشة المشاهد غير المشارك .

ولكن عندما يتم نقل التغيرات التلقائية أو تستنفد وتظهر تهديدات الرتابة والملل تقفز الاستجابة أو تطلع الى ما فوق عتبة الشعور ومن ثم يجد المرء نفسه يقوم بالاستكشاف والابتكار (١١٩) . يقول آرنهايم ان ساكورابایاشی « كان يناقش نتائجه فى ضوء عملية الابداع ، رغم أن دراساته لم تعمق هذه العملية بشكل كبير حيث اقتصرت على دراسة كيفية حدوث تحولات فى الأشكال التى تتسم بخاصية « الجشطلت الجيد » عندما يطيل الانسان النظر اليها ويداوم عمليات فحصه لها بصريا وعقليا ، لقد وجد هذا العالم اليابانى أن هذه الأشكال « تهجر » تلقائيا خاصية الجشطلت الجيد وتتحول الى أشكال جديدة ومن الواضح أن هذا العالم اليابانى كان على معرفة بعادات العمل لدى فنانين أمثال سيزان ورودان ، لقد عرف أنهما غالبا ما أمضيا وقتا طويلا ينظران الى موضوعات معينة بدلا من أن يشغلا أنفسهما بوضع أى رسم ـ تلك الموضوعات التى رأياها من قبل . ان هذا ربما كان يشتمل فى قلبه على عملية خاصة بخلخلة التكامل السابق الذى كان موجودا فى نمط الموضوعات القديمة ومن ثم محاولة لاشتقاق نمط أصيل جديد من ذلك المشهد أو النمط المعتاد والموجود فعلا فى العالم ، ان الأمر يشتمل أيضا على محاولة لتوسيع الأبعاد والعلاقات المألوفة أو التقليدية واستبدالها واحلال أبعاد وعلاقات جديدة بدلا منها » (١٢٠) .

ان ظاهرة الفحص طويل الأمد يمكن أن ترتبط بالابداع بشكل ضئيل أو بشكل كبير ، فيمكن التفكير فيها باعتبارها مجرد أداة مساعدة تقوم بتسهيل المراحل التمهيدية (مرحلة الاعداد) من الابداع . أو يمكن بشكل أكثر طموحا التفكير فيها باعتبارها نموذجا مصغرا لعملية الابداع الكلية ، أى انها تكشف فى ضوء ظروف بسيطة عن الجوانب الجوهرية المميزة لما يحدث عندما يقوم المفكر أو العالم أو الفنان المبدع بمواجهة العالم . وأخيرا فانه يمكن اعتبار التحويلات التى تحدثها عمليات الفحص أو التأمل طويلة الأمد بمثابة الأمر المتطابق بما يسمى بالابداع ، وفى هذه الحالة فان العمل الفعلى للمبدع سيكون هو فقط أن يدون بشكل موجز تلك التجليات التى ظهرت له خلال عملية التأمل (١٢١) .

ومما لا شك فيه أن عملية التأمل العميق للموضوع الذى سيتم رسمه أو كتابته أو تفسيره وكذلك لهذا الموضوع فى كل مرحلة من مراحل تحولاته هى من الشروط الأساسية المسبقة الضرورية للابداع رغم أن هذه العملية

غالبا ما يتم اهمالها من خلال المبتدئين والهواة وأنصاف الموهوبين ، فحتى أكثر المبدعين مهارة وتمرسا يتوقف فى فترات معينة خلال عمله أو فى نهاية يومه وقبل نومه ويفكر : هل كان هذا اليوم طيبا ؟ ، هل أنجزت فيه قدرا جيدا من العمل ؟ ماذا يمكنني أن أفعل بعد ذلك ؟ ٠٠٠ الخ ٠

ومن الواضح أيضا أن عمليات التأمل هذه تكشف عن احتمالات عديدة لتنظيم واعادة تنظيم ، وبناء واعادة بناء أو تركيب واعادة تركيب النمط الكلى الذى ينشغل المبدع به وكذلك الأجزاء المكونة لهذا النمط سواء كان لوحة أو تمثالا أو قصة أو قصيدة أو غير ذلك خلال ذلك يتم اكتشاف العديد من العلاقات وتجمعات العلاقات وكذلك العديد من الاقتراحات الخاصة بالعمل ٠ وهذه الاكتشافات تساعد المفكر أو الفنان المبدع على أن يتحرر ـ ويفلت من ربقه الطريقة العادية أو المألوفة فى رؤية العالم ٠ فى الفنون التشكيلية مثلا تتحدد وجهة النظر العادية أساسا من خلال أربعة أنواع من المؤثرات هى :

(أ) قانون الشكل الجيد (أوالجشطلت الجيد) الذى يفرض وجهة النظر الأبسط تركيبيا على عملية الادراك ٠

(ب) ذاكرة خاصة بشكل الموضوع واللون والنسبة والتناسب وحجم الأشياء المعروفة بالنسبة للمشاهد من خلال الخبرة السابقة ٠

(جـ) التصور أو الفكرة التى يتم الايحاء بها من خلال الوظائف الفعلية للموضوعات ٠

(د) طريقة أو طراز الرؤية والتمثيل ـ العقلى ـ الشائعة فى الثقافة خاصة فى فنونها التشكيلية (١٢٢) ٠

هذه الخصائص يمكن تصور وجودها فى مجالات ابداعية أخرى كالقصة القصيرة مثلا حيث تفترض وجهة النظر العادية ضرورة توفر خصائص :

(أ) الشكل الجيد البسيط بنائيا حتى يتم ادراك القصة ٠

(ب) وجود ذاكرة خاصة تتعلق بالموضوع الذى يكتب عنه القصاص من حيث توفر لغة مناسبة وصور وشخصيات قابلة للتعرف عليها أو تخيل وجودها ٠

(جـ) ان عناصر القصة تتجمع معا فى شكل فكرة أو تصور أو انطباع كلى يوحى بالوظائف أو الدلالات الفعلية للقصة ٠

(د) ان طريقة القص والعرض وكذلك التمثيل العقلي لدى الكاتب ومن ثم القارىء لابد ان تتناسب مع أشكال القص والرواية الشائعة فى ثقافة معينة خاصة فى فترة معينة من تاريخها .

لكن هذه الوجهة العادية من النظر رغم أنه لا يمكن الاستغناء عنهـا حتى بالنسبة للفنان المبدع باعتبارها تمثل معيارا أو قاعدة للعملية الكلية، فانها ـ هذه الوجهة العادية من النظر ـ لا يمكن أن تسود وتسيطر لدى الفنان اذا كان عليه أن يعبر بصدق فنى عما تعنيه الموضوعات التى يقـوم بتأملها والابداع من خلالها ـ وحولها ـ بالنسبة له .

ان التأمل خـلال الفن ليس مجرد أخـذ وانتقاء وتنظيم موضـوعات يعطيها لنا العالم فالتأمل كوظيفة ابداعية يتسم وفقا لما حـدده ارنهايـم بما يـلى :

(أ) لا تشتمل عملية التأمل الحقيقية أو الصادقة على مجرد انتظار وتجميع المعلومات والأفكار والصـور ، بل انها عملية نشطة فى جوهـرها ، فعملية التحويل التى يقوم بها المبدع فى موضوعاته وأفكاره وصوره هى عملية ايجابية نشطة يقوم المبدع بجانب كبير منها وهى فقط التى تسمح بحدوث التغيرات فى شكل رؤيتنا القديمة للعالم والأشياء انها تشتمل على انتبـاه مستمـر ومحاولات نشطة وتعديل قيمة المنبـه وخصائصه التى كانت سائدة من قبـل ، ان هذا شديد القـرب من السلوك الاستكشافى فعنـدما يبدأ الانسان فى التأمل فانه يحاول الاقتراب فعلا من العالم ولكن من خلال طرحه للتساؤلات ، ولا تكون هذه التساؤلات خلال الابداع الفعلى فى مثل بساطة التساؤلات الخاصة بالأشكال الهندسية ، لكنها تشتمل على ما يكتنف العقل من غموض وتعقيدات ، ان التساؤلات هنا تكون من قبيل : ما هى طبيعة الحياة ؟ ما سر الموت ؟ ... الخ ويختلف التسـاؤل خلال الفن عن الأشكال العاديـة من التساؤل فى أنه قد لا يقـوم بتقديـم اجابات شافيـة للتسـاؤلات السابقـة بـل قـد يضيف اليها العديـد من علامـات الاستفهام .

(ب) لا تكون رغبة المبدع فى الابتعاد عن المألوف والعادى لمجرد أنه يريد ان يكون مختلفا ، فالمبدع لا يكدح أو يكافح من أجل هجر الموضوعات بل من أجل النفاذ اليها أو اختراقها وفقا لمحك الصدق الذى يضعه فى اعتباره وعبر مسار هذا الاختراق يهجر الفنان ـ غالبا بشكل غـير متعمد أو مقصود تلك الرؤية المألوفة أو العادية ، فعندما كان بيكاسو

يتحدث عن عمله باعتباره سلسلة من عمليات التدمير فانه كان يعنى بوضوح ذلك الجانب الايجابى من التدمير ، أنه التدمير من أجل بناء أفضل ، تدمير تتطلبه عمليات البحث والاستكشاف والتأمل ٠

ان الرغبة فى الاختلاف من أجل الاختلاف هى رغبة ضـارة ، وذلك السعى لتجنب الظروف والشروط الحالية والابتعاد أو الروغان بعيدا عنها مشتق فى جوهره من حالات انشغال مرضية كما هو الحال فى « ميكانـزم الهروب » الموجود لدى العصابيين والذى قام فرويد وأتباعه بتفسير الفن من خلاله ، أن الشخص المبدع كما يؤكد علماء الجشطلت عندما يواجه مشهدا أو موقفا مثقلا بالاحتمالات فى الواقع ، فانه لا يقوم بالتحرك بعيدا عنه ، بل يتحرك فى اتجاهه ، يواجهه ويخترقه ٠

ويتمكن المبـدع من خـلال التأمل من تحليل امكانات واحتمـالات الموضوع من أجل استخلاص حقائق تتناسب مع المبدع ـ ومن ثم مع الآخرين ـ ومع الموضوع الذى يبدع حوله أو من خلاله أيضا ٠ لقد كتب سيزان يقول « ان التأمل والزمن يغيران الرؤية قليلا قليلا حتى نتوصل فى النهاية الى الفهم » (١٢٣) ٠

(جـ) عندما يأخذ عقل الانسان على عاتقه ان يقدم تأويلا أو تفسيرا للواقع فانه لا يقوم من أجل ذلك بتقديم صورة أخرى أو نسخة اضافية من هذا الواقع ، انه يخلـق أو يبدع أنماطا جديـدة تقوم باستخـلاص وتلخيص ـ بل وحتى التخلص ـ الخصائص المحـددة التى أوحى بها الموضوع الذى يبدع الفنان حوله أو من خلاله ، فعندما يقوم الفنان مثـلا بتمثيل وجه الانسان من خلال دائرة فانه لا يقوم باعادة انتاج هذا الوجه كما هو بل يقوم بوضع دائرة هذا الوجه فى اعتباره من خلال تجسيد شكل مستدير من خلال خطوط القلم ، الأمر هنا يتعلق بما طرحه ارنهايم فى كتاباته المبكرة واطلق عليه اسم المكافىء البنائى Structural equivalent ، فعمليات التمثيل العقلى فى رأى أرنهايم لا ينتج عنها نسخة ثانية من الموضوع الذى يبدعه الفنـان ، لكنه ينتج عنها ما يسمى بالمكافىء البنائى لهذا الموضوع ، انها الرمـوز الوصفية التى تقف كبدائل رمزية للموضوعات كما فى رسوم الأطفال كذلك فى ابداعات الكبار ، فالفن لا يعكس الواقـع بشكل مرآوى ، بل يقوم بتلخيصه واستخراج القيم والمكونات المهيمنة والمجردة فيه بطريقة رمزية ، فالفنان يتميز بالقدرة على فهم طبيعة ومعنى الخبرة فى ضوء وسيط معين (الكلمة ـ اللون ـ الخط ـ النغمة ٠٠ الخ) ومن

ثم يقوم بعد اكتشافه للرموز المكافئة أو البديلة للواقع بالتعبير عن خبرته ، أى يجعلها محسوسة أو مدركة (١٢٤) ٠

يترتب على ما سبق أن عملية التأمل الخاص بموضوع ما لا تكون شبيهة بعملية فحص كل مكوناته وكل امكانات التركيب بين هذه المكونات بقدر ما هى شبيهة بعملية استخلاص الفئات الأكثر تجريدا والأكثر تمثيلا للموضوعات الأصلية ٠ هذا الجانب من الابداع أقل وضوحا فى ادراك الأشكال الهندسية البسيطة وذلك لأنها أشكال جاهزة للاستخدام بشكل مسبق وليست هناك احتمالات كبيرة للابداع من خلالها فقط أن الابداع الكبير يكون من خلال مواجهة المظاهر والجوانب المحيرة المركبة الموجودة فى الواقع ، أى المشكلات الحقيقية له ٠ ان خبرات الماضى وكذلك المعايير المألوفة والتفصيلات وأيضا المعتقدات والتوقعات والرغبات والمخاوف ، كلها تتجمع معا لتشكل صورة خاصة للعالم يدركها العقل المبدع ٠ هذه الصورة الكلية يقوم المبدع بتأملها والتفكير فيها ، ويقوم بتعديلها وتحويلها ، وتكون هذه المواجهة بين المبدع والعالم (أو الواقع) مملوءة بالتوترات المرتفعة وذلك لأن نتيجة هذه المواجهة اما أن تحل لصالح حاجات needs المبدع على حساب مطالب demands العالم ، أو لصالح مطالب العالم على حساب حاجات المبدع أو من خلال تحقيق الاتزان بين هذه الحاجات والمطالب ٠ ان هذا يعنى وجود ثلاثة احتمالات للحل ، اما أن ينساق المبدع « للحقائق » الخاصة بوجهة النظر العادية أو المألوفة أو أن يتفق حل الصراع مع رؤية المبدع الكلية للعالم أو أن يقوم المبدع كحل ثالث ـ بعرض أبسط بنية ـ أو تركيب ـ يمكن الوصول اليها بالنسبة لمجموعة مركبة من الظروف ٠ والحلول غير المقنعة لمثل هذه المشكلات تظهر كل يوم ، وفى هذه الحلول اما أن نفشل فى التعرف بأنه ضعيف ومحرف وتافه ، وقد يكون التكوين واضحا للعالم لكنه يتسم بأنه ضعيف ومحرف وتافه ، وقد يكون التكوين الفنى الذى يقدمه لنا الفنان مقصودا به أن يقدم لنا مركبا من مطالب العالم وحاجات الفرد لكنه لم يضع فى اعتباره خصائص الوحدة (الكلية) والوضوح والكثافة ـ التى تحتاجها فى الأعمال الفنية الشاملة والمؤثرة (١٢٥)

ان هذه الصور الكلية للعمل الفنى تتوالد وتتكاثر خلال عمليات التأمل ويتم ادراكها خلال النشاط الابداعى بشكل يتسم بالقوة والمعنى ٠

٧ ـ التعبير :

ان ماتقصده نظرية الجشطلت بالتعبير هو :

(أ) نوع المنبه الادراكى الذى يشتمل على الظاهرة موضع الاهتمام ٠

(ب) نوع العملية العقلية التى يعتمد وجود التعبير عليها ٠

ان هذا الاتساع فى تعريف التعبير فى ضوء نظرية الجشطلت يشير الى أن الموضوعات المدركة التى تحمل تعبيرات هى ـ وفقا لهذه النظرية موضوعات لاحصر لها وهى وجهة من النظر قد تختلف نظريات سيكولوجية مع نظرية الجشطلت حولها ٠ فهناك نظريات عديدة تؤكد أهمية استخدام مصطلح « التعبير » كى يشير فقط الى التجليات أو المظاهر الخارجية الأساسية للشخصية الانسانية فقط ، وهنا يتم وصف مظهر ونشاطات الجسم الانسانى بأنها تعبيرية أو « معبرة » ، فشكل ونسب الوجه أو اليدين وتوترات وايقاع النشاط والمشية والايحاءات وغيرها من احركات كلها موضوعات قابلة للملاحظة وكلها موضوعات تعبيرية ٠ وقد امتد هذا الاستخدام أيضا ليذهب الى ماوراء المظاهر الملحوظة فى النشاط الجسمى للانسان ، فاستجابات الانسان وردود أفعاله والطريقة التى يلبس بها الناس أو ينظمون بها حجراتهم ومنازلهم وطريقة كلامهم واستخدامهم للأقلام أو الألوان أو الزهور والمهن التى يفضلونها أو يختارونها والمعانى التى يخلعونها على الصور أو النغمات أو الأعمال الأدبية والقصص التى يستخرجونها أو يتصورونها عند رؤيتهم لمنبهات غامضة وكما فى حالة بقع الحبر الغامضة فى اختبار رورشاخ الاشتاطى ، وغير ذلك من السلوكيات التى لاحصر لها هى أيضا تجليات لعمليات التعبير لدى الانسان ، وهى تسمى تعبيرية لانها تسمح بالوصول الى استنتاجات حول شخصية الفرد ـ وحول حالاته العقلية والانفعالية المؤقتة أيضا ـ ويمتد علماء الجشطلت باستخدامهم لمفهوم « التعبير » لكى يشتمل أيضا على التعبيرات التى تنقلها الموضوعات غير الحية الأخرى كالجبال والسحب ٠ والآلات والنافورات والحيوانات والأشجار والصخور والنيران وغيرها ، فكلها ذات تعبير خاص من حيث الحجم والشكل والحركة (١٢٦) ٠

وحيث انه قد تم تحديد حامل التعبير الذى يمكن أن يكون أى شيء وفقا لنظرية الجشطلت فانه يجب تحديد طبيعة العملية العقلية التى تستثير هذه الظاهرة ،وتؤكد نظرية الجشطلت هنا أن الخبرات المختلفة التى يتم تصنيفها تحت مصطلح « ادراك التعبير » Perception of expression تحدث من خلال عدد من العمليات السيكولوجية التى ينبغى التمييز بينها وبين بعضها البعض من أجل أغراض التحليل النظرى (١٢٧) ٠

ان كل الموضوعات تشتمل فى ضوء هذا التصور على توترات داخلية مباشرة تظهر فى شكلها الخارجى ، فالنار المشتعلة تشتمل على توتر يختلف عن التوتر الذى تشتمل عليه النار الخابية والنهر المتدفق يشتمل على

توترات لا يشتمل عليها النهر الساكن ، والموسيقى السريعة تشتمل على توترات تختلف عن الموسيقى البطيئة ، كذلك الشخص الذى يتحدث بسرعة توجد بداخله توترات تختلف عن الشخص الذى يتكلم ببطء وهكذا .

وللعمليات التعبيرية السابقة علاقتها الوثيقة أيضا بمفهوم التشاكل لدى نظرية الجشطلت ، هذا المفهوم يفترض كما قلنا وحدة الشكل أو التشابه بين العمليات السيكولوجية والعمليات الطبيعية (بما فيها العمليات الجسمية) وهكذا فان نظرية التعبير فى الفن يجب ألا تبدأ بالضرورة من اتجاهات الجسم الانسانى وتفسر الاثارة المشعة فى أشجار فان جوخ أو سحب الجريكو ، من خلال نوع من الاسقاطات التشاكلية ولكن يجب عليها بدلا من ذلك أن تتقدم من الخصائص التعبيرية للمنحنيات والخطوط والأشكال ، وتظهر انه من خلال تمثيل أى موضوع بواسطة هذه المنحنيات والأشكال يتم نقل التعبير الى الاجسام الانسانية والأشجار والسحب والمبانى والأوانى وغير ذلك من الأشياء ، وفى مجال الفنون الأدبية يكون الايقاع هو الوسيلة الهامة للتعبير هنا ، فايقاع الكلام السريع ينقل حالة مختلفة من الايقاع البطىء ويظهر ذلك بشكل خاص فى البحور المختلفة للشعر التى تختلف الحالات العقلية والانفعالية التى تنقلها باختلاف سرعة ايقاعها أو تتابع خصائص الحركة والسكون عبرها ، هذا الايقاع موجود أيضا فى القصة والرواية ، فالوصف أو التصوير المختصر السريع فى القصة القصيرة لابد أن يختلف فى تأثيره عن الوصف والتفسير المفصل المستفيض فى الرواية ، فهذا التفصيل يجعل حركة القص أو الحكى أكثر بطئا وذلك لأن عين الكاتب ومن ثم القارىء تظل مسلطة أو متمركزة حول المشهد أو الحديث أو الموضوع الموصوف فترة أطول مما يحدث فى القصة القصيرة ومن ثم يكون ايقاع التعبير أقل حركة ومن ثم أكثر بطئا وان كان هذا لايمنع بطبيعة الحال من وجود مناطق مختلفة متفاوتة الحركة والسكون فى الرواية كما هو الحال فى القصة القصيرة وان كنا نرى أن ايقاع القصة القصيرة غالبا ما يكون من الايقاعات السريعة بينما يكون ايقاع الرواية متسما بالبطء النسبى .

اضافة الى ما سبق فان نظرية الجشطلت حول التعبير تؤكد أن الخاصية أو الطبيعة المدركة لموضوع ما قد تتفق مع حالته الطبيعية وقد لا تتفق ، فمثلا قد يتم التعبير عن لزوجة القار (القطران) من خلال الطبيعة البصرية التى تظهر خلال سيولته او جريانه . لكن من ناحية أخرى قد لا تتفق الطبيعة المدركة لهذا القار أيضا مع حالته الطبيعيه كما نرى ذلك مثلا فى الشكل المتعرج الصلب لجهاز التليفون مثلا (والذى كان يصنع فى الماضى من مادة شبيهه بالقطران) .

وثانيـــا فان التعبير قد يشير أيضا ــ من خلال مبرر واضح أو بدون مبرر ــ الى حالة عقليه مرتبطه به ، والشيء الهام قبل كل شيء هو طبيعة الموضوع نفسه ، هذه الطبيعة هي ما يتم التعبير عنها من خـلال التوترات المختلفة المباشرة أو غير المباشرة التى تحدث بداخله هذه التوترات هى التى يتم تشكيلها من خلال التحويلات المختلفة للمسافة أو الانفعال أو الفـكر أو الصورة الداخلية ٠٠ الخ فى شكل تعبير خارجى خاص ندركه ٠

الجدير بالذكر أن هذا التصور الجشطلتى حول التعبير وثيق الصلة بنظرية التعاطف أو المشاركة الوجدانية Empathy التى قدمها ثيودور لبس T. Lipps فى أواخر القرن التاسع العشر وأوائل القـرن العشرين ــ وكانت امتدادا للنظرية الترابطية من أجل التعبير عن الموضوعات غير الحية فعندما انظر مثلا الى الاعمدة الخاصة بأحد المعابد القديمة فاننى أعرف من خلال خبرتى السابقة نوع الضغط (أو الثقل) والضغط المقابل الخاص بهذه الأعمدة أو التى تحدث بداخلهـا ، وأيضا من خـلال خبرتى السابقة أستطيع أن أتصور أو أن أشعر بأننى فى موضع هذا العمود واننى أخضع لنفس القوى التى يخضع لها وأن التأثيرات التى تقع عليه يمكن أن تقع على أو بداخلى ٠ معنى هذا اننى أسقط مشاعر على هذا العمود من خلال هذه الاحيائية ــ أى منح الشيء غير الحى حياة ، والنظر اليه باعتباره كائنا حيـا ــ فاننى أمنح هذا الشيء تعبيرا خاصا ، وقد قرر ثيودور لبس أن هذه المشاركة الوجدانية تقوم على أساس الترابط Association فالشيء الحقيقى ــ كما قال ــ هو أن نوع الترابط موضـع الاهتمـام هنا يقوم على أساس الربط بين « شيئين ينتميان لبعضهما البعض أو يتم دمجهما بالضرورة بحيث يصبح أحدهمـا معطى بشـكل مباشر من خـلال الآخـر أو بداخله » (١٢٨) لكن « لبس » يبدو أنه أدرك هذه الضرورة الداخلية باعتبارها مجرد علاقة عابرة أو ربط عارض بين موضوعين وذلك لأنه قام بعد ذلك بالانكار الواضح لامكانية وصف العـلاقة بين التعبير الجسمى عن الغضب وبين الخبرة النفسية التى تكون موجودة لدى الشخص فى حالة الغضب ، بأنها «ترابط خاص بالتماثل أو الهوية المشتركة identity أو الاتفاق » ، ولم ير « لبس » أية علاقة ضمنية أو داخلية ما بين المظهـر الادراكى والقوى النفسية والطبيعية التى تقف خلفه ، لكنه ، على كل حال ، قد رأى ذلك التشابه البنائى ما بين القوى الطبيعيـة والقوى النفسية فى سياقات أخرى فهو قد لاحظ أن « التمثيلات المتعددة لنشاطاتى المختلفة والتى تشمل على القوى والدوافع والميـول التى تنشط بشـكل حر أو يتم قمعها أو تحريمها ، التى تخضع لآثار خارجية والتى تتغلب على المقاومة

وكذلك التوترات المستثارة والتى يتم حلها ما بين الاندفاعات ٠٠ الخ كل هذه القوى وآثارها تظهر فى شكل طرائقى الخاصة فى السلوك وكذلك أنواع النشاط والاندفاعات والميول الخاصة بى وكذلك الطرائق الخاصة التى تحدث بها هذه النشاطات » (١٢٩) ان « لبس » هنا كما يقول ارنهايم - كان بمثابة المرهص أو المتوقع أو المتنبىء بنظرية الجشطلت حول مبدأ التشاكل الخاص بالعلاقة بين القوى الطبيعية فى الموضوع المدرك وبين العمليات الدينامية لدى الشخص القائم بالملاحظة وقد قام « لبس » بعد ذلك أيضا بتطبيق مبدأ « الترابط الخاص بالمائل فى الطبيعة » Association of Similarity of Character على العلاقة بين الايقاع المدرك للنغمات الموسيقية والايقاع الذى يحدث فى القوى النفسية لدى الشخص الذى يستمع لهذه الايقاعات ، وهذا يعنى أنه حتى بالنسبة لخاصية مميزة واحدة على الأقل وهى الايقاع ، أدرك لبس ذلك التماثل الداخلى الممكن بين الأنماط الادراكية وبين المعنى التعبيرى الذى تنقله هذه الأنماط الى الشخص المدرك أو الملاحظ له وتؤكد نظرية الجشطلت حول التعبير أن هذا الاتفاق بين السلوك الطبيعى (الفيزيقى والجسمى) وبين السلوك النفسى يمكن أن يكتشف على أسس خاصة بالتكرار الاحصائى فقط لكنها تؤكد أيضا أن الترابط المتكرر ليس هو الوسيلة الوحيدة فقط للوصول الى فهم التعبير ٠ هذه النظرية تؤكد أكثر من ذلك أن السلوك التعبيرى يكشف عن معناه بشكل مباشر خلال عملية الادراك ٠ وبتطبيق ذلك على الجسم والعقل فان هذا يعنى أنه اذا كانت القوى التى تحدد السلوك النفسى يمكن أن يكتشف على أسس خاصة بالتكرار الاحصائى فقط مع هذا السلوك الجسمى ، فاننا نستطيع نتيجة لذلك أن نفهم المعنى الجسمى - أو الطبيعى - الذى يمكننا أن نقرأه بشكل مباشر من خلال مظهر الشخص وسلوكه (١٣٠) ٠ هذه هى النظرية التى قدمها علماء الجشطلت حول السلوك الانسانى بشكل عام ومن خلالها أكدوا أهمية العمليات الخاصة بالتدريب والخبرة السابقة والتعليم والمعرفة والذاكرة وغيرها من العمليات النفسية المؤثرة على عمليات الادراك والتعبير وقد قاموا خلال ذلك بالتأكيد الكبير بدرجة واضحة على العمليات الخاصة (العمليات الخاصة بالتعبير ، والعمليات الخاصة بالادراك) أى بالتوترات الخاصة بالقوى النفسية أو الطبيعية الأساسية التى تتفاعل معا لتنتج تعبيرا خاصا يتم ادراكه بواسطة هذا الكائن القائم بملاحظة التعبير أو حتى المنتج له ، لكنهم خلال تطويرهم لهذه النظرية لم يهتموا بشكل مماثل بتطوير أفكار مناسبة حول تلك العمليات الوسيطة فيما بين الادراك والتعبير أو ما بين التعبير والادراك وهى تلك العمليات الخاصة بالتحويلات الداخلية التى تحدث للمادة التى يتم ادراكها كما أن واقع الخبرة الفعلية تكشف لنا عن

أنه أحيانا ما يكون التعبير الخارجى ، أى المظهر الخارجى لنتيجة التفاعلات بين القوى الداخلية ، غير متفق أو حتى مرتبط بين الواقع الداخلى لهذه التفاعلات ٠٠ مثلا أن يبتسم أحد الناس أو يضحك نتيجة صدمة أصيب بها أو كارثة حلت به ، أو يتظاهر أحد الناس بالغضب فى حين أنه يكون فى داخله شديد الفرح ٠٠ الخ هذه حالات قليلة لكنها تكشف على كل حال عن أنه ليس بالضرورة أن يتفق التعبير (الخارجى) مع الحالة (الداخلية) وأن التشاكل له أيضا بعض الاستثناءات ، وأنه ـ هذا التشاكل ـ لا يمكن فهمه بشكل مناسب الا اذا وضعنا فى اعتبارنا العمليات الخاصة بالتحويلات الداخلية للمادة التى يتم التعبير عنها ومن ثم يتم ادراكها ومن ثم يتم التعبير عنها مرة أخرى وكما يظهر ذلك فى النشاط الفنى بوجه خاص وفى النشاط الابداعى للانسان بوجه عام ٠

خاتمـــة :

عرضنا فى الأجزاء السابقة من هذا الفصل للأفكار الأساسية لنظرية الجشطلت حول الابداع والفن ، وقد عرضناها بشـكل خاص من خـلال المتحدث الرسمى الرئيسى باسم الجشطلت فى مجـال الفـن وهو رودلف أرنهايم ، أول استاذ لسيكولوجيـة الفـن فى العالم (بجامعـة هارفارد) وصاحب الكتابات المشهورة التى ترجمت الى لغات عديدة فى العالم ، ومنها على سبيل المثال لا الحصر : الفن والادراك البصرى Art and Visual Perception والتفكير البصرى Visual thinking الفيلم كفـن Film as Art ونحو سيكولوجية للفن Toward a Psychology of Art وكذلك دراســته الهامة حـول لوحة الجيرنيكا لبيكاســـو ، وغير ذلك من الدراسات .

وكما رأينا ، فان ما قدمته نظرية الجشطلت عن ادراك الشكل وعن التشاكل وعن التمثيل والتعبير والتوازن والالهام والتجريد وغير ذلك من العمليات النفسية هو من الأمور شديدة الأهمية بالنسبة لعلم النفس بشكل عام وبالنسبة لسيكولوجية الفن بشـكل خاص ، لقد أكدت هذه النظرية منذ بدايتها وخلال تطورها على صلاتها الوثيقة بالفن والابداع ، وكان هناك امتزاج واضح لديها بين الرؤية العادية والرؤية الفنية ، وبدلا من أن تكون الرؤية هى عملية تسجيل ميكانيكى للعناصر الحسية أصبحت من خـلال نظرية الجشطلت عملية ابداعية للتمكن من الواقع وفهم أسراره ، أى عملية جمالية خيالية ابتكارية تتسم بالفطنـــة . وكما يقول « أرنهايم » فان « العقل يدرك دائما ككل ، كل ادراك هو تفكير وكل استدلال هو استبصار أيضا ، وكل ملاحظة هى أيضا ابتكار ، ومناسبة هذه الآراء لنظرية وممارسة الفن هى أمر واضح » .

وقد أشار أرنهايم كذلك فى كتابه التفكير البصرى Visual thinking عـام ١٩٦٩ الى أن عمله المبكر والمستمر فى مجال سيكلوجية الفن قد علمه أن النشاط الفنى هو شكل من الاستدلال Reasoning الذى يتضافـر فيه الادراك مع التفكير بشكل متكامل ، فالشخص الذى يرسم أو يكتب أو يؤلف الموسيقى أو حتى يرقص ، يفكر من خلال حواسه ، وأن العمليات الأساسية التى تعمل من خلالها الحواس ، وخاصة الابصار لكى تفهم البيئة هى نفس العمليات التى تحدث من خلالها عمليات التفكير ، وأما التفكير الابداعى الانتاجى الحقيقى يحدث عند المنطقة الخاصة بالصور العقلية ، وأن هذا التشابه بين ما يفعله العقل فى مجال الفنون وما يفعله فى مجالات أخرى هو ما جعل أرنهايم ينظر بطريقة جديدة الى تلك الشكوى المثارة دائما حول

انعزال واهمال الفنون فى المجتمع وخلال عمليات التربية ، والمشكلة فى جوهرها كما يرى أرنهايم أعمــق من ذلك الانفصام أو الانفصال الحــادث ما بين الحــواس والتفــكير ، وهو الانفصال الذى أدى الى حدوث أمــراض ومظــاهر قصور عــديدة لدى الانســان المعاصر · يمكننــــا أن نلاحظ أضافة الى ما سبــق أن تــركيز أرنهايم بصفتــه المتحــدث الأساسى باسم الجشطلت فى مجال سيكولوجية الفن قد اتجه بوجه خاص الى مجال الفنون التشكيلية أو الفنون البصرية كما قد تسمى أحيانا ، لكن اهتمامه بمجال الابداع الأدبى كان قليــلا ، هناك مقالات قليلة له حــول الابداع الشعرى واشارات خاصة حول الابداع لقصصى ، لكن اهتمامه فى معظمه كان موجها الى لغة الشكل والصورة بينما لم يظهر الاهتمام باللغة بشكل واضح الا فى كتاباته المتأخرة وخاصة فى كتابه التفكير البصرى · فى هذا الكتاب ، وفى الفصل الثالثعشر بوجه خاص يتحدث أرنهايم عن أهمية اللغة بوصفها وسيلة لتنظيم التفكير ولكن ما يعنينا أكثر فى هذا السياق هو تفرقته بين نوعين من المعرفة : المعرفة الحدسية Intuitive Cognition والمعرفة الذهنية Intellectual Cognition تحدث المعرفة الحدسية فى المجال الادراكى التى تتفاعل فيه القوى بشكل يتسم بالحرية كما يحدث مثلا عندما يحاول شخص ما فهم أو تفهم لوحــة تشكيلية ، انه يحيط بصريا بالمنطقة التى يشتمل عليها اطار اللوحة ويدرك المكونات المختلفة للصــور (اللوحــة) كالأشكال والألوان والعلاقات المختلفة بينها ، هذه المكونات تمارس تأثيراتها الادراكية على بعضها البعض بطريقة تجعل الشخص القائم بالادراك (المتلقى) يستقبل الصورة الكلية باعتبارها نتيجــة للتفاعــل بين مكونــات اللوحــة المختلفة ، نفس الأمر يمكن طرحــه بالنسبة للأعمال الابداعيــة الأخــرى كالموسيقى مثلا وكذلك الرواية والمسرحية والقصة القصيرة ، حيث يحدث تفاعل خاص بين القوى المشتركة فى تشكيل هذه الأعمال ، يحدث بطريقة كلية داخل عقل القارىء أو المستمــع ويؤكد « أرنهايم » أن هذا التفاعــل ما بين القوى الادارکية (التى تدرك الأشكال والألوان فى اللوحة أو النغمات فى الموسيقى أو الايقاع والصور ومكونات اللغة المختلفة فى الفنون الأدبية) هو تفاعــل شديــد التركيب وان جانبــا كبيرا من هذا التفاعــل يتم أدنى (أو أسفل) مســتوى الشعور وأن الناتج النهائى لهــذا التفاعل يصبح مشعورا به عند وصولنا الى تكوين مدرك كلى للوحة (أو المقطوعة الموسيقية أو العمل الأدبى ·· الخ) هذا المدرك يتم تنظيمه بطريقة معينة ، كما أنه يتكون من أشكال وألوان (أو نغمات وكلمات وايقاعات ·· الخ) تكون طبيعتها الخاصة محددة من خلال موضعها ووظيفتها فى الكل ·

ويشير أرنهايم الى أن جانبا كبيرا من تفكيرنا ومن سلوك حل المشكلات لدينا يسير من خلال مثل هذه المعرفة الحدسية (١٣١) ·

أما فى النوع الآخر من التفكير ، أى ما يسمى بالمعرفة العقلية ، ففيها يقوم المتلقى بدلا من امتصاص الصورة الكلية ، أو العمل الابداعى باعتباره كلا متكاملا ، فانه يقوم بتحديد المكونات والعلاقات المختلفة التى يتكون منها العمل ، انه يصف كل لون وكل شكل ، وكل نغمة وكل كلمة أو جملة .. الخ ويعد بعض القوائم الخاصة بهذه العناصر ، ثم يتقدم بعد ذلك لفحص العلاقات الموجودة بين العناصر الفردية ثم يحاول بعد ذلك أن يقوم بالدمج أو التركيب ما بين هذه العناصر .

ويؤكد أرنهايم الى أنه ليس هناك صراع ضرورى ما بين المعرفة الحدسية والمعرفة العقلية (أو الذهنية) فالتفكير الابداعى ، فى الفنون وفى العلوم يتميز بذلك الامتزاج الخاص ما بين التفاعل الحر للقوى داخل المجال وبين الوحدات الأكثر تحديدا التى تظل ثابتة داخل السياق المتغير .

فالابداع اذن يتضمن وفقا لنظرية الجشطلت ، وهو ما تتفق معها عليه نظريات سيكولوجية عديدة ، ذلك التفاعل الخصب ما بين الخيال بحريته وصوره وتلقائيته التى هى أقرب الى ما سماه أرنهايم بالمعرفة الحدسية ، وبين العمليات العقلية كالادراك والتجريد والاستدلال والتحليل والتركيب ، وهى ما سماها أرنهايم بالمعرفة العقلية ، وفيما بين هذه العمليات ومن خلال هذا التفاعل تحدث عمليات الابداع وكذلك عمليات التذوق للفنون والآداب .

رابعا : الابـداع وتحقيـق الذات :

مقدمــة :

ويؤكد أصحاب هـذا المنحى عموما على الدوافع الابداعية ودورها فى النشاط الابداعى الكلى ، لكنهم ـ وبشكل خاص ـ يوجهون معظم أهتمامهم الى دافع تحقيق الذات Self-actualization ودورة النشاط الانسانى بوجه عام ، والنشاط الابداعى بوجه خاص ، ويجد هذا الدافع جذوره فى الفلسفة الوجودية وفى المنهج الفينومينولوجى ، وفى أفـكار كيركجورد ، وشوبنهور ، ونيتشه ، وياسبرز وهايدجر ، وهوسرل ، وسارتر ، بل وقبل ذلك لدى سقراط والقديس أوغسطين وباسكال وغيرهم ممن أكدوا على توق الانسان الدائم للامتداد والمعرفة والتحقق · لقد رأى « ياسبرز » كما يقول « باريت » المعنى التاريخى للفلسفة الوجودية فى انها كفاح دائم لايقـاظ امكانات الحياة الحقيقية والأصيلة داخل الفرد فى مواجهة انجـراف كبير يحدثه مجتمع يحاول صياغة الانسان فى شكل معيارى مقنن والانسان ـ وفقا لكيركجورد ـ كما يقول « النبرجر » لن يكون أبدا كائنا مجهزا من قبل ، فالانسان سيظل فى جوهره هو ما يفعله لنفسه وبنفسه وليس شيئا آخر · والانسان يكون نفسه من خلال اختياراته لأن لديه الحرية لأن يقوم باختيارات حيوية وحاسمة ، وأكثر من ذلك لديه امكانية الاختيار ما بين ما هو حقيقى وما هو زائف من أشكال الوجود · ومن أجل أن يمر الانسان من الوجود الزائف الى الوجود الحقيقى فان عليه أن يعانى محنــة اليأس والقلق الوجودى (أى قلق الانسان فى مواجهة قيود وجوده ، أو وجـوده المحدود بكل ما يشتمل عليه من موت وخواء (١٣٢) ان المنظـور الدافعى يحسن فهمه فى ضوء محاولات الانسان الدائمة ، وتوقه الأبدى لأن يجـد طرائقه الخاصة فى الحياة سعيا وراء كل ما هو حقيقى وهام لتحقيق وجوده، هذا المنظور الدافعى رغم تأكيد أصحابه على الطابع العلمى له ، الا انه يظل غير قابل للفهم الا فى ضوء الوجوديـة ، والفينومينولوجيا ، والبوذيـة ، والتاوية وغيرها من الفلسفات المؤكدة على سعى الانسان الكامل نحو الحرية ونحو الاكتمال وكذلك الدور الكبير للخبرة الباطنيـة الانسانيـة فى هذا السعى ، وبالاضافة الى ما سبق يحسن فهم هذا المنظور أيضا فى ضوء بعض النظريات السيكولوجيـة الأكثر حداثة فى مجال الشخصية مثـل نظريـة البورت التى أكدت أهمية تفـرد وخصوصيـة وكليـة الخبرة الانسانيـة والشخصية الانسانية ، وهى نزعة تؤكد عليها أيضا نظرية الجشطلت فى مجال الادراك وحل المشكلات · ان المعنى الحقيقى لمفهوم تحقيق الذات الذى هو المفهوم المركزى فى الاتجاه الانسانى والمنظور الدافعى للابداع يكمن فى

محاولة الانسان اكتشاف ذاته الحقيقية ، والتعبير عنها وتطويرها ٠ والذات باعتبارها الجزء النامي والأكثر تطورا وابداعا من الأنا الواعية للشخصية التى سبق أن أكد أهميتها الكبيرة ادلر ويونج ، ورانك وروجرز ، وماسلو وغيرهم ، فالذات عند يونج مثلا هي الاندماج المتمايز الأكثر اكتمالا وامتلاء وتناسقا لكافة جوانب الشخصية الانسانية الكلية ، ويحاول الانسان دائما الوصول الى هذه المرحلة من خلال ما سماه جولدشتاين سنة ١٩٣٩ وماسلو سنة ١٩٥٤ باسم تحقيق الذات وسيكون اهتمامنا خلال الجزء القادم من هذا الفصل مركزا حول ماسلو لانه أهم من قام بالربط الجيد بين هذا المفهوم وبين الابداع ٠

١ ــ ماسلو وتحقيق الذات :

ولد ابراهام ماسلو عام ١٩٠٨ فى بروكلين ــ نيويورك ، من أبوين يهوديين مهاجرين من روسيا الى الولايات المتحدة ، وخلال دراسته الجامعية اكتشف ماسلو الموسيقى والدراما وظهر هذا التأثير بشكل مستمر معه عبر حياته ودراساته ، فى عام ١٩٣٤ حصل ماسلو على الدكتوراه فى علم النفس وكان فى السادسة والعشرين من عمره وارتبط ماسلو عبر حياته بعلاقات علمية وبحثية كثيرة مع عديد من العلماء البارزين فى المجال أمثال ثورنديك والفريد ادلر واريك فردم وكارين هورنى ، لكنه كان شديد التأثر بوجه خاص بماكس فرتهيمر ــ أحد كبار مؤسسى مدرسة الجشطلت ــ وكذلك عالم الانثروبولوجيا الثقافية المشهورة روث بندكت ، تأثر ، ماسلو كذلك بدراسات فرويد عن الجنس وكان مقتنعا بأن أى تقدم فى فهمنا للوظائف الجنسية سيقوم بتحسين قدرتنا الانسانية على التكيف الى حد كبير خلال الحرب العالمية الثانية ومع ادراك ماسلو أن علم النفس لم يساهم الا بالقليل فى فهم وحل كثير من مشكلات العالم الكبير تحول اهتمام ماسلو من علم النفس التجريبى الى علم النفس الاجتماعى وسيكولوجية الشخصية ، وبدأ ماسلو يهتم بدراسة الجوانب الأسرية والمهنية فى علاقتها بالصحة النفسية وكذلك المرض النفسى وخلال ذلك طور ماسلو ما سمى بعلم النفس الانسانى الذى اعتبر بمثابة « القوة الثالثة » فى علم النفس بجوار التحليل النفسى والمدرسة السلوكية ، ورغم أن ماسلو لم يكن يشعر بالراحة لهذه التسمية لأن من كانوا يستخدمونها كانوا يؤكدون على انها اتجاه مضاد للسلوكية ، وماسلو نفسه لم يكن ينكر صلاته الوثيقة بالسلوكية « لا يجب الاعتقاد أننى ضد السلوكية ٠٠ أنا ضد التنظير المجرد ٠٠ أنا ضد أى شىء يغلق الأبواب ويقف فى وجه الاحتمالات » (١٣٣) ٠

من خلال تجاربه ودراساته الشخصية ومن خـلال قراءاته وتأثراته بأفكار علماء أمثال مالينوفسكي ومرجريت ميد ، وروث بندكت ورالف لنتون ووليم سومرز فى مجال الانثروبولوجيا ، وعلمـاء أمثـال فرويـد وادلـر وثورندايك وماكس فرتهيمر وكورت جولد شتاين فى مجـال علم النفس ، فقد تأثر ماسلو كثيرا بوجهة نظر سومر القائلة ان كثيرا من جوانب السلوك الانسانى تكون محددة من خلال الأنماط والقواعد الاجتماعية ، وتأثر أكثر بتحليل سومرز للطرائق التى يتحول من خلالها سلوك الانسان الى أنماط وقوالب • من مدرسة الجشطلت تأثر ماسلو بوجه خاص بكتابات فرتهيمر حول العقل المنتج وهى الكتابات وثيقة الصلة بكتابات ماسلو بعد ذلك عن الابداع ، وعن المعرفة ، فبالنسبة لماسلو ، كمـا هو الحال بالنسبة لمدرسة الجشطلت ، فان القدرة على الادراك والتفكير فى ضوء الكليات أو الأنماط الكلية وليس الأجزاء المتفرقة هو الأمر الأكثر كفاءة وفاعليـة فى التفـكير الابداعى وحل المشكلات تأثر ماسلو أيضا بشـكل كبير بدراسات كـورت جولد شتاين عالم علم وظائف الأعصاب (النيوروفسيولوجى) الذى أكد أن الكائن الحى هى كل موحد وأن ما يحدث لأى جزء فيه لابد وأن يؤثر على الكائن ككل ، ويعتبر الجهد الذى قدمه ماسلو حول تحقيق الذات متأثرا الى حد كبير بجهود شتاين المبكرة ، فقد كان جولد شتاين هو أول من اسـتخدم هـذا المصطلح • وكان جولد شتاين مهتما بشـكل خاص بالمرضى ذوى الاصابات العضوية فى المخ ، ونظر خـلال عمله الى تحقيـق الذات باعتباره العملية الأساسية الموجودة لدى كل كائن حى ، عملية قد تكون لها جوانبها السلبية مثلمـا تكون لها جوانبهـا الايجابيـة بالنسبة للفرد ، وأكد جولد شتاين أن كل فرد يكون لديه دافع أولى واحد ، أى أن الكائن يكون محكوما بالنزعة نحو التحقيق بقدر الامكان ، لقدراته الفردية لطبيعتـه فى العـالم • واعتقـد جولد شتاين أن عمليـة خفض التوتر أو التحرر منه تكون دافعا قويا لدى الكائنات فقط ، وذلك لأن الكائن الحى السليم يكون هدفه الأساسى هو « التشكيل لمستوى معين من التوتـر ،أى ذلك المستوى الذى يجعل نشاطه المنظم بعد ذلك ممكنا » ان دافعا مثل الجوع هو حالة خاصة من تحقيق الذات ، فالكائن يبحث عن خفض التوتر المصاحب للجوع كى يعود الى حالته العضوية المثالية من أجل أن يعبر بعد ذلك عن قدراته وامكاناته الانسانية على كل حال ، فانه فى المواقف المتطرفة فقط يكون هذا الدافع مطلوبـا لذاته ، وقد أكد جولد شتاين أن الكائن الحى الطبيعى يمكنه أن يؤجل الأكل والجنس والنوم وما شابـه ذلك اذا كانت دوافع أخرى مثل حب الاستطلاع والمعرفـة أو الرغبـة فى اللعب (لدى الأطفـال مثـلا) موجودة لديه ، ان المواجهة الناجمـة للبيئة فى رأى جولد

شتاين تشتمل على كمية معينة من عدم اليقين والصدمة ، والكائن المتسم بالصحة النفسية والمحقق لذاته يبحث فعلا عن مثل هذه الصدمات من خلال مغامراته بمواجهة المواقف الجديدة من أجل أن يستفيد من كل امكاناته ، وبالنسبة لجولد شتاين ، كما هو الحال بالنسبة لماسلو ، لا يعنى تحقيق الذات نهاية المشكلات والصعوبات بل على العكس ، فالنمو قد يجلب معه حالات كثيرة من الألم والمعاناة ، ان قدرات الكائن تحدد حاجاته ، فامتلاك الجهاز الهضمى جعل تناول الطعام أمرا ضروريا تحتاج للحركة ويحتاج الطائر للطيران ، والفنان للابداع ، حتى ولو كان فعل الابداع يتطلب الصراع المؤلم والجهد الكبير (١٣٤) ٠

هذه هى أفكار جولد شتاين التى استفاد منها ماسلو الى حد كبير ، وقد اعتبر ماسلو عمله وانجازه العلمى بمثابة التركيبة أو التوليفة الخاصة التى تحاول أن تحدث ما بين أفكار ونظريات جولد شتاين ومدرسة الجشطلت من ناحية ، وبين أفكار ونظرية فرويد والتحليل النفسى من ناحية أخرى ، وان هذا التكامل يستفيد من الروح العلمية التى تعلمها ماسلو على يد أساتذته فى ونسكونسن بشكل خاص ، هذا التكامل ظهر بطريقة واضحة فى نظريات ماسلو حول الابداع فى علاقته بتحقيق الذات ٠

٢ ـ مدرج الحاجات الانسانية :

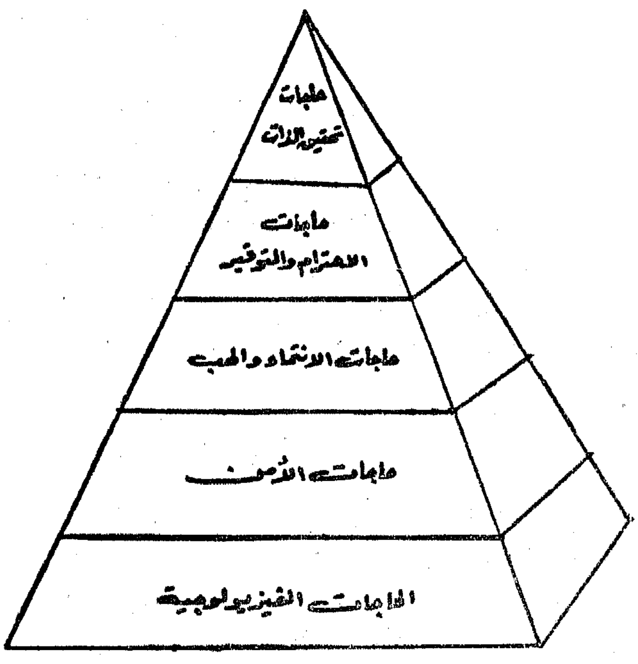
اعتقد ماسلو أنه يمكن تفسير جوانب عديدة من سلوك الانسان فى ضوء ميل هذا الانسان الى البحث عن حالات خاصة بأهداف شخصية ، هذه الحالات تجعل الحياة مشجعة وذات معنى ، هذه العمليات الدافعية هى جوهر الشخصية لدى ماسلو ٠ ان الانسان فى ضوء هذا التصور نادرا ما يصل الى حالة الرضا الكامل ، فحتى لو وجدت « النرفانا » (*) ، فانها تكون مؤقتة،ان الخاصية المميزة لحياة الانسان هى أن الناس دائما يرغبون فى أشياء معينة ويريدونها ، وعندما يحصلون عليها فانهم يفكرون فى غيرها ، وهكذا ٠

افترض ماسلو أن الرغبات (أى الدوافع) الانسانية هى دوافع فطرية أى ولادية وانها مرتبة فى شكل متدرج وفقا لأولوياتها أو لسطوتها على الانسان ، والشكل رقم (١) يعرض تمثيلا تخطيطيا لهذا المدرج الهرمى

(*) وهى الحالة الخاصة بالفكرة البوذية حول التحرر من دورة الحياة والموت التى يعيش فيها الانسان العادى على الأرض ، وتعنى التحرر من الرغبات والانشغالات والهموم الحياتية والذاتية والوصول الى حالة من النشوة التامة من خلال التأمل والعمل (١٣٥) ٠

الخاص بالدوافع الانسانية فى ضوء تصــور ماسلــو : وحيث يكون ترتيب هذه الدوافع كما يلى :

١ ـ الحاجات الفسيولوجية الأساسية Basic Physiological needs
٢ ـ حاجات الأمن (أو الشعور بالأمان) Safety needs
٣ ـ حاجات الانتماء والحب Belongingness and love needs
٤ ـ حاجات الاحترام أو التبجيل (أو التوقير) Esteem needs
٥ ـ حاجات تحقيق الذات Self-actualization needs.



شكل رقم (١)
يوضح تصور ماسلو لمدرج الحاجات الانسانية

وهناك افتراض يقوم عليه هذا التصور وهو أن الحاجات التى تقع عند سفح المدرج أى الحاجات الدنيا هى ما يجب أن يشبع أولا على الأقل الى حد ما قبل أن يستطيع الانسان التفكير فى اشباع الحاجات الأعلى منها ، فمثلا يجب التفكير فى اشباع الحاجات الفسيولوجية (كالطعام والشراب ... الخ) قبل التفكير فى حاجات الحب والأمن ، بل ان اشباع ذلك المستوى الأدنى يساعد فى التهيؤ للتفكير فى هذا المستوى الأعلى وهكذا وقد اعترف ماسلو بوجود استثناءات لهذا التنظيم الخاص بالدوافع ، فقد لاحظ مثلا وجود بعض المبدعين الذين قاموا بمتابعة ومواصلة العمليات المتعلقة بارتقاء مواهبهم الخاصة والتعبير عنها بصرف النظر عن شظف العيش

أو السخرية الاجتماعيـة ، كما يوجد أفـراد أيضا تكون قيمهـم ومثلهـم ومعتقداتهم شديدة القـوة بحيث يقاومـون عمليات الجـوع والعطش بل ويواجهون الموت دون التخلي عن معتقداتهم ·

عموما فان ترتيب هذه الحاجات أو الدوافع في ضوء تصور ماسلو لها يقـوم على افتراض أنه كلما انخفضت درجة الدافع على هذا المدرج كانت أسبقيتها ومن ثم سطوتها أكبر على الانسان بشكل عام

وفيما يلي بعض التفاصيل الخاصة بهذا التنظيم :

(أ) الدوافـع الفسيـولوجية :

ان الحاجة الأكثر أساسية وقوة ووضوحا من بين حاجات كل البشر هي الحاجة للبقـاء الجسمي الفيزيقي ، ويشتمـل ذلك على مجموعـة من الحاجات الخاصة بالطعام والشراب والأوكسجين والنوم والجنس والابتعاد عن درجات الحرارة المرتفعة والمنخفضة بشـكل متطرف ، وكذلك عمليـات التنبيه الحسي ، هذه الدوافع الفسيولوجية تتعلق بشكل مباشر بعمليـات الحفاظ البيولوجي على الكائن الحي ويجب اشباعها عند مستوى أدنى على الأقل قبل أن يندفع الكائن الى مستوى أعلى عبر مدرج الدوافع ، فالشخص الجائع بدرجة كبيرة ولفترة طويلة لن يفكر في تاليف الموسيقى أو بناء عالم جديد أو ابتكار نظرية جديدة ، انه يكون مشغولا أكثر بكيفية الحصول على ما يشبع حاجاته الأساسية ·

(ب) حاجـات الأمـن :

عندما يتم اشباع الحاجات الفسيولوجية ، يصبـح الانسان مهتمـا بمجموعة جديدة من الدوافع هي دوافـع الأمن أو الأمان · وتكون القـوة الأساسية الموجهة هنا من أجل ضمان درجة معقولة من الضمـان والنظـام واليقين في البيئة الخاصة بالفرد ، وقد اشار ماسلو الى أن حاجات الأمان تشاهد بشـكل واضـح لدى الرضـع والأطفال الصغـار ، وذلك بسبب شعورهم النسبي بالعجز وقلة الحيلة والاعتماد على الراشدين ، فيستجيب الطفل مثلا باستجابة الخوف أو الاجفال للأصوات المرتفعة وعمليات السقوط المفاجئة أو الأضواء المبهرة المفاجئة ، وتقوم عمليات الخبرة والتربيـة بعد ذلك بجعل مثل هذه المنبهات أكثر حيادا ، فان هذا يكون نتيجة المعرفـة المتزايدة بالبيئة بجوانبها وعناصرها المختلفة ، في مثل الحالات السابقـة وكذلك خلال الأمراض الجسمية يشعر الطفل بالحاجة الشديدة الى الحماية

والأمن ، هذه الحاجة يوفرها له الراشدون فى البداية نتيجة اعتماده عليهم ، لكن مع تزايد عمليات النضج والارتقاء تزداد عمليات استقلال الطفل ثم المراهق ثم الراشد عن الآخرين ، انه يحتاج الى أن يوفر حمايته وأمنه بنفسه لنفسه بل وللآخرين الذين يتعلقون به أيضا ويظهر هذا فى الرغبة فى الحصول على مهنة ذات عائد مالى مرتفع وعمليات توفير النقود والتأمين الطبى المهنى على الحياة وغير ذلك من العمليات التى يحاول من خلالها الانسان توفير قدر مناسب من الأمن والأمان لحياته • كذلك فان الدين والفلسفة ، على الأقل الى حد ما ، ونسق القيم لدى الفرد قد تساهم فى توفير بعض الأمن المناسب للفرد ، فالديانات والفلسفات تساعد الناس على تنظيم حياتهم فى شكل كلى متماسك له معناه مما يجعل الفرد يشعر بالأمن النسبى ، ويزداد شعور الانسان بالتهديد وفقدان الأمن خلال الحروب وموجات الجريمة والفيضانات والزلازل والخلل الاجتماعى أو الفوضى الاجتماعية وما شابه ذلك من الظروف التى تزداد فيها حاجة الانسان الى الأمن والأمان أكثر من غيرها •

(جـ) حاجات الانتماء والحب :

تظهر هذه الحاجات بعد اشباع الحاجات الفسيولوجية وحاجات الأمن ولو بطريقة نسبية ، والشخص الذي تثار دافعيته عند هذا المستوى يتوق الى العلاقات الانسانية الحميمة مع الآخرين ، انه يحتاج الى مكان أو موقع مناسب فى عائلته وكذلك داخل الجماعات المرجعية الاساسية التى ينتمى اليها كالأصدقاء والعمل وما شابه ذلك • ان عضوية الجماعة تصبح هنا هدفا سائدا لدى هذا الفرد ، نتيجة لذلك سيشعر هذا الفرد بالوحدة أو العزلة وافتقاد الصداقة والنبذ الاجتماعى والرفض اذا سيطرت عليه فكرة غياب الأصدقاء والأقارب والزوج ـ أو الزوجة ـ والأطفال • ورغم البيانات المؤكدة لأهمية حاجات الانتماء والحب التى تظهر فى عمليات تكوين الأسر الجديدة والعلاقات الاجتماعية وغيرها ، فان ماسلو يصر على أن آثار هذه الحاجات السلوكية ربما كانت شديدة التمزق فى مجتمع يتسم بالحراك Mobility المرتفع مثل الولايات المتحدة الأمريكية ، فقد أصبحت أمريكا هي أرض الهائمين على وجوههم أو « الرحل الجدد » فحوالى ٤٥ مليون أمريكى أى حوالى خمس عدد سكان أمريكا يغيرون عناوينهم مرة على الأقل كل عام ، انها أمة ـ كما يقول ماسلو ويوافقه على ذلك جيل وزيجلر D. Zigler & L. Hjelle من الأفراد الذين لا جذور لهم ، المغتربين ، غير المبالين بالمجتمع أو المشكلات الأسرية كما تسود السطحية علاقاتهم الاجتماعية بشكل واضح (١٣٦) •

ان المجتمع الأمريكي كما يرى ماسلو هو مجتمع يحبط حاجات الحب والانتماء وينتج عن ذلك سوء التكيف والأمراض النفسية والاجتماعية ويرفض عديد من الأفراد تعريض أنفسهم للعلاقات الحميمة حيث ان احتمالات الرفض تقوم دائما كاحتمالات قوية ، يؤكد ماسلو رغم ذلك أن هناك علاقة جوهرية وارتباط قوى ما بين خبرات الطفولة الدافئة والصحة النفسية خلال الرشد ، فالحب هو شرط أساسى مسبق للارتقاء الصحى لدى الانسان ٠

(د) حاجات اعتبار الذات :

عندما تتحقق حاجات الفرد الخاصة بالحب ، عندما يحب الآخرين ويحبونه فان دافعيته الخاصة بالحب والانتماء تنخفض وترتفع بدلا منها حاجات اعتبار الذات وقد قسم ماسلو هذه الحاجات الى مجموعتين ، تشتمل المجموعة الأولى على احترام المرء لذاته وتشتمل المجموعة الثانية على توقير الآخرين أو احترامهم لهذا الفرد ، وتشتمل المجموعة الأولى على حاجات مثل الرغبة فى الكفاءة أو التمكن أو الاقتدار وكذلك الثقة وقوة الشخصية والانجاز والاستقلال والحرية ، ان هذا يعنى أن الفرد يحتاج الى أن يعرف أنه جدير ببعض الأشياء وأنه قادر على التفوق فى عمله وعلى التحدى خلال الحياة ٠

أما التوقير أو الاحترام من الآخرين فيشتمل على المكانة الاجتماعية واعتراف الآخرين بالفرد وتقبلهم له وانتباههم اليه والمركز الاجتماعى والشهرة والذيوع والسمعة الطيبة ٠٠٠ الخ ٠

(هـ) حاجات تحقيق الذات :

أخيرا ، وبعد اشباع كل الحاجات السابقة يأتى دور حاجات تحقيق الذات ، وقد حدد ماسلو حاجة تحقيق الذات باعتبارها الرغبة فى تحقيق المرء كل ما يريد تحقيقه ، انه الاستخدام الأمثل لكل ما لدى المرء من قدرات ومواهب وامكانات ان دافع تحقيق الذات يعنى رغبة المرء فى تحسين ذاته ، ويعنى أيضا أن يكون المرء قادرا على جعل ما هو ممكن لديه فعليا ومتحققا ، انه الوصول الى ذروة امكانات الفرد ، فالمحقق لذاته هو الشخص الذى يصل الى الحالة التى يريد أن يكون عليها فعلا فالمؤلف الموسيقى لابد أن يؤلف الموسيقى ، والمصور لابد أن يرسم ، والشاعر لابد أن يكتب ، ان المرء يكون هناك فى سلام خاص مع نفسه ، انه يكون حقيقيا وملتزما بطبيعته الخاصة ، غير مزيف أو مكابر أو مصطنع ، أو مخادع ،

هذه العملية ليست سهلة أو تلقائية بطبيعة الحال فمحاولة تحقيق الذات تدفع المرء فى طريق الانجاز ، لكنها تجلب معها المسئولية والالتزام ومواجهة غير المعروف بما يتضمنه ذلك من صراعات ومخاوف (١٣٧) ٠

ان هذا المبدأ الخاص بتحقيق الذات لدى ماسلو جدير بالاهتمام الكبير وذلك لأنه يجعل المرء يطمح ويتوق الى ما يمكن أن يكون عليه ومن ثم يعيش فى حالة من الحماس والتوجه نحو أهداف معينة ، هذا المبدأ شديد الصلة بعملية الابداع ومن ثم نقوم بعرض بعض التفاصيل الخاصة به فى الصفحات التالية ٠

٣ ـ تحقيق الذات :

عرف ماسلو تحقيق الذات بشكل عام باعتباره « الاستفادة الكاملة والاستغلال التام لكل المواهب والقدرات والامكانات الموجودة لدى الفرد » ٠ ان تحقيق الذات ليس حالة راكدة ساكنة انها عملية مستمرة من استخدام المرء لقدراته بشكل كلى ، ابداعى وممتع ، ان المحققين لذواتهم يرون الحياة بوضوح ، انهم أقل انفعالا وأكثر موضوعية ، ويقل لديهم احتمال سماحهم للآمال والمخاوف أو ميكانزمات الأنا الدفاعية (كالكبت والنكوص مثلا) بأن تشوه ملاحظاتهم وعمليات ادراكهم قد وجد ماسلو أن المحققين لذواتهم كانوا ملتزمين اما بمهنة معينة أو بقضية معينة أو بالاثنتين ـ المهنة والقضية معا ـ كذلك كان الابداع والتلقائية والعمل الشاق والشجاعة من الخصائص الكبيرة المميزة للمحققين لذواتهم ٠

لقد قرر ماسلو بوعى أن يدرس فقط الأشخاص المتحررين نسبيا من العصاب والاضطرابات الانفعالية ، وقد وجد أن الأشخاص الأصحاء نفسيا قل لديهم الصراع النفسى وكانوا أكثر استقلالية وأكثر تقبلا لذواتهم وأكثر قدرة على التمتع بالعمل ، وباللعب أيضا ، وهم يفضلون أيضا « القيم » الأفضل التى تعتبر فى العادة صحيحة ومعقولة وصحية ٠

ووجد ماسلو أن الأشخاص المحققين لذواتهم والذين درسهم كانوا يستمتعون ويتذوقون الحياة أكثر من غيرهم ، ورغم الألم والأسى والاحباط وخيبات الآمال التى واجهتهم فانهم كانوا يحصلون من الحياة على أفضل ما فيها ، كانت لديهم اهتمامات وقلق وملل ، كما كان لديهم دائما هدف لحياتهم وسلوكهم ، كانوا أكثر وعيا بالجمال وأكثر قدرة بالاستمتاع بشروق الشمس والطبيعة والزواج والجنس ، لقد كانوا يحبون الحياة بشكل عام ويستمتعون فعلا بكل جوانبها ٠

قام ماسلو بدراسات أولى على الحياة الشخصية والقيم والاتجاهات وطرائق التفكير لدى اثنين من أساتذته الذين تأثر بهم كثيرا وهما روت بندكت ، وماكس فرتهيمر ، وكان مؤمنا بأن دراسات أفضل الرجال والنساء وأكثرهم صحة يمكن أن يفيد الى حد كبير فى استكشاف الحدود والكلية للخبرة الانسانية ، فلكى يدرس مثلا كيف يستطيع انسان فى العالم أن يجرى يجب عليه أن يدرس أبطال رياضة الجرى المتفوقين وليس الأشخاص العاديين فى هذه الرياضة ، نفس الأمر بالنسبة للجوانب المختلفة من الابداع الانسانى ، العلمى والأدبى وحتى السياسى والادارى ، ونتيجة لذلك قام ماسلو بدراسات تالية على ١٨ شخصية من الشخصيات المحققة لذاتها ، منها : ابراهام لنكولن ، توماس جيفرسون ، البرت أينشتين ، وليم جيمس ، ألبرت شفايتزر ، الدوس هكسلى ، سبينوزا وغيرهم (١٣٨) • وقد أدى اهتمام ماسلو بالأشخاص النشطين الايجابيين الناجحين ذوى الانجاز العقلى المتميز الى استخلاص مجموعة خاصة من الخصائص المميزة لهؤلاء الأشخاص دون غيرها ، وربما لو كان ماسلو قد اهتم بمجموعة أخرى من المبدعين الانطوائيين أو الذين أصيبوا ببعض الاضطرابات الانفعالية فربما استخلص مجموعة أخرى من الخصائص ، على كل حال هذه هى الخصائص المميزة للأشخاص المحققين لذواتهم كما حددها ماسلو فى كتاباته :

١ ـ أنهم أكثر كفاءة فى ادراكهم للواقع وأكثر ارتياحا فى علاقاتهم به •

٢ ـ يتقبلون الذات والآخرين •

٣ ـ انهم يتسمون بالتلقائية •

٤ ـ والتركيز حول مشكلة ما •

٥ ـ والحاجة الى الخصوصية •

٦ ـ والاستقلال فى علاقاتهم بالبيئة والثقافة •

٧ ـ ولديهم القدرة على انتزاع النشوة والالهام والمتعة •

٨ ـ ولديهم خبرات باطنية يحسون خلالها بالحياة بشكل شامل وعميق •

٩ ـ ولديهم اهتمامات اجتماعية •

١٠ـ ولديهم علاقات شخصية حميمة •

١١ـ تسود الديمقراطية بنية شخصيتهم فهم يحترمون الآخرين ،

ويمكنهم اقامة علاقات طيبة معهم والتعلم منهم ، بصرف النظر عن المولد أو الجنس أو العرق أو الطبقة ٠٠ الخ ٠

١٢ــ يميزون بين الوسائل والغايات ٠

١٣ــ لديهم حس بالفكاهة والمرح ٠

١٤ــ يتسمون بالابداعية والأصالة ٠

١٥ــ ويقاومون عمليات التنميط والقولبة الثقافية لهم ٠

ورغم ما في هذه الصفات لدى ماسلو من تداخل أحيانا وتكرار أحيانا أخرى ، الا أنه يؤكد أهمية توافر هذه الصفات لدى الأفراد الذين يحاولون تحقيق ذواتهم ، كما يؤكد أيضا أن الابداع هو أمر شديد البروز لدى هؤلاء الأفراد أكثر من غيرهم (١٣٩) ويؤكد في سياق آخر ان مفهوم الابداع يكاد يطابق مفاهيم الصحة النفسية وتحقيق الذات والامتلاء بالانسانية ، يؤكد ماسلو كذلك أهمية حالات الانغماس في الحاضر ، النشاط الموجود الآن وهنا فقط ، أما الماضي والمستقبل فيتم فهمهما فقط في ضوء حضورهما وسطوعهما في الحاضر فقط وارتباطهما به وليس في غيابهما أو ابتعادهما عنه ، ويشير ماسلو كذلك الى أهمية عمليات تضييق مجال الوعي وتوسيعه وفقدان الأنا الواعي لحدوده ، واختفاء المخاوف وكف عمليات التحكم الواعية ، وتقليل ضوابط المثبطات والميكانزمات الدفاعية أثناء فعل الابداع هذه المفاهيم وثيقة الصلة في جوهرها بالمفاهيم التحليلية النفسية خاصة في تفسيرات فرويد ويونج وكوبى وكريس للابداع(١٤٠)٠

في كتابه الأخير : The Further Reaches of human nature عام ١٩٧١ وصف ماسلو ثماني طرائق يستطيع من خلالها الأفراد تحقيق ذواتهم ، انها ثمانية سلوكيات تؤدى الى تحقيق الذات ، وليست القائمة المتضمنة لهذه السلوكيات جامعة مانعة ، لكنها تتضمن الأفكار الأساسية التي تراكمت لدى ماسلو حول تحقيق الذات ، هذه السلوكيات هي :

١ ــ التركيز : Concentration

فتحقيق الذات يعنى الخبرة الكلية الحية الذاتية التي تقوم على أساس التركيز الكامل والاستغراق الكلي في العمل ، خلال ذلك يكون هناك فقدان نسبى للوعي بما يداخلنا وبما حولنا ، لكن تكون هناك أيضا لحظات من الوعي المرتفع والاهتمام الكبير ، لحظات يمكن أن يسميها ماسلو لحظات تحقيق الذات ٠

٢ ـ اختيــــارات النمـــو : Growth Choices

اذا فكرنا فى الحياة على انها عملية تتضمن اختيارات ، فان تحقيق الذات يعنى اتخاذ القرارات الخاصة باختيارات مناسبة لنمو الذات ، ان علينا أن نختار بين الأمن والمخاطرة ، بين النمـــو والركود ، بين التقـدم والتأخر ، وكل اختيار له جوانبه الايجابية والسلبية ، فاختيار الأمن يعنى اختيار البقاء بجوار ما هو معروف ومألوف ، حينئذ تصبح المخاطرة أمرا لا قيمة له • ان اختيار النمو يعنى أن يفتح المرء آفاق ذاته أمام الخبرات الجديدة والمتحدية ، وأن يخاطر بمعرفة الجديد والمجهول •

٣ ـ الوعى الذاتى : Self-awareness

يصبح المحقق لذاته أكثر وعيــا بطبيعته الداخلية الخاصـــة ويسلك وفقا لهذا الوعى ، هذا يعنى أن تقــرر لنفسك ما تريده من أفــلام وكتب وأفكار وأساليب حياة بصرف النظر عن آراء الآخرين •

٤ ـ الأمانــة : Honesty

تعتبر الأمانة وتحمل المرء المسئولية عن أفعاله عنصرا جوهريا في تحقيق الذات ، فبدلا من فرض واعطاء أجوبة تسر الآخرين وتجعلنا نبدو أفضل أمامهم فان ماسلو يقول باهمية أن ننظر داخل أنفسنا قبل أن نجيب ففى كل مرة نفعل فيها ذلك نقترب أكثر من ذواتنا الداخلية •

٥ ـ الحكم أو التقييم : Judgement

تساعدنا الخطوات الأربع السابقــة فى تطوير القــدرة على تكوين اختيارات حياة أفضــل « فنحن نتعلم أن نثق فى أحكامنـــا وغرائزنـــا وأن نسلك فى ضــوئها ، ويعتقد ماسلو أن هذا يؤدى الى اختيار أفضل حول ما هو صحيــح أو صائب في ذاتــه بالنسبة لكل فــرد فى مجالات الفــن والموسيقى والطعــام وكذلك اختيــارات الحيـــاة الكبيرة كاختيـــار الزوج أو الزوجة أو المهنة •

٦ ـ ارتقاء الـذات : Self-Development

تحقيق الذات هو عملية مستمرة خاصــة بتطــوير المــرء الدائــم لامكاناته ، انه يعنى استخدام المرء لقدراته وذكائه وأن يحاول أن يفعل

جيدا الأشياء التى يرغب فى القيام بها « والموهبة الكبيرة أو الذكاء المرتفع ليسا هما تحقيق الذات ، فالعديد من الموهوبين فشلوا فى الاستفادة من قدراتهم بشكل كامل ، بينما نجح آخرون ، ربما بمواهب متوسطة ، فى انجاز أعمال عظيمة .

ان تحقيق الذات هى عملية لانهاية لها ، انها تشير الى نشاط الحياة المستمرة والعمل الدائم والارتباط بالعالم بشكل دائم وليست مرتبطة بعمل هام واحد فى حد ذاته .

٧ ـ خبرات الذروة : Peak experiences

خبرات الذروة هى لحظات عابرة من تحقيق الذات ، انها اللحظات التى نشعر فيها أننا أكثر كلية وأكثر تكاملا ، وأكثر وعيا بذواتنا وبالعالم المحيط بنا ، فى تلك الأوقات التى نفكر ونشط ونشعر فيها بشكل أكثر وضوحا وأكثر دقة من غيرها من اللحظات انها اللحظات التى نكون فيها أكثر حبا وتقبلا للآخرين ، أكثر تحررا من الصراعات الداخلية والقلق وأكثر قدرة على وضع طاقاتنا فى أشكال ايجابية وبنائية .

٨ ـ انخفاض دفاعات الأنا : Lack of Ego defences

الخطوة التالية فى تحقيق الذات هى تعرف المرء على ميكانزماته الدفاعية وجوانب قصوره وقدرته على اسقاط هذه الدفاعات فى الوقت المناسب ، الخطوة الأولى هنا هى معرفة الطرائق التى نقوم من خلالها بتشويه أو تحريف صورنا الخاصة عن ذواتنا وعن العالم الخارجى ، من خلال ميكانيزمات دفاعية كالكبت والاسقاط وغيرهما من الوسائل الدفاعية .

كتب ماسلو كذلك عن أن المحققين لذواتهم يكونون أكثر وعيا وشعورا بقداسة الأشياء ، بذلك الجانب المتعالى من الحياة وذلك فى قلب اهتمامهم بنشاطات الحياة اليومية ، انهم يميلون الى تقييم خبراتهم الباطنية العميقة أو خبرات الذروة لديهم باعتبارها أكثر جوانب حياتهم أهمية ، انهم يميلون الى التفكير بشكل أكثر كلية وتكون لديهم القدرة على الارتفاع والتعالى بالفئات المتصورة الخاصة بالماضى والحاضر والمستقبل ، والخير والشر ، وأن يدركوا الوحدة والبساطة خلف الكثرة والتعقيد والتناقض الظاهر ، انهم يكونون أكثر ميلا لأن يكونوا من المفكرين المغامرين والأصلاء من كونهم يميلون الى أن يكونوا مجرد منظمين لأفكار الآخرين وترتقى معلوماتهم ومعرفتهم ، كذلك يرتقى احساسهم بالتواضع وعدم

اعتبار أنفسهم مجرد « حاملين » للمواهب والقدرات ، ومن ثم يكونون أقل
اعتبار أنفسهم مجرد « حاملين » للمواهب والقدرات ، ومن ثم يكونوا أقل اهتماما بالذات خلال عملهم، أنه تكون لديهم الأمانة التى تجعلهم يقولون « أنا أفضل شخص للقيام بهذا العمل » « أو أنت أفضل شخص للقيام بهذه المهمة » .

هـذه الخبـرة الباطنيـة الصـوفية المتعالية ليست كافية لتحقيق الذات ، فقد توجد هذه الخبرة لدى أفراد لا يتسمون بالصحـة النفسية أو الانتاجية الابداعية وهما الجانبان اللذان اعتبرهمـا ماسلـو شرطـين أساسيين لتحقيق الذات ، وقد أشار ماسلو كذلك الى أنه قد وجـد مثل هذه الخبرات المتعاليـة لدى عديد من رجال الأعمال والمديرين والمعلمـين ورجال السياسة كما وجـدها أيضا لدى الشعراء والموسيقيين انه شرط جوهرى يمكن أن يساهم فى تحقيق الذات ، لكنه فى حد ذاته ليس شرطا كافيا حتى تتم هذه العملية (١٤١) .

٤ ـ الابداع وتحقيق الذات : Creation and self actualization

فى كتابه « الدافعية والشخصية » Motivation and Personality الذى صدرت طبعته الأولى عام ١٩٧٠ ثم أعاد تلامذة ماسلو نشره عام ١٩٨٧ مع اضافة فصول أخرى اليه تحدثوا فيها عن أهمية هذا العالم وتأثيره على مجالات علمية عديدة ، فى هذا الكتاب تحدث ماسلو وفى الفصل الثالث عشر منه عن الابداع لدى الأشخاص المحققـين لذواتهم وتحدث فيـه عن تغييره لبعض أفكاره المبكرة حول الابداع باعتباره يتضمن فقط الجوانب الايجـابية والصحية والناضجة والمتطورة والمحققـة للذات فقط ، لقـد تطورت هذه الأفكار فأدخل ماسلو ضمن اطاره العام حول الابداع وتحقيق الذات أفكارا أخرى نعرض لها فيما يلى ببعض الاختصار .

يقول ماسلو انه كان على أن اتخلى عن الفكرة النمطيـة القائلة ان الصحة والعبقرية والموهبة والانتاجيـة هى أشياء مترادفـة أو مرتبطـة بالضرورة ، فالعديد من الأفراد الذين درستهم رغم كونهم أصحاء ومبدعين بمعنى ما ، لم يكونوا منتجين بالمعنى المألوف للكلمة ، كما لم يكن لديهم قدر كبير من الموهبة او العبقرية ، كما لم يكونوا من الشعراء أو المؤلفين الموسيقيين أو المخترعين او الفنانين التشكيليين أو من ذوى المواهب العقلية الابداعية ، كما كان واضحا أن بعض أعظم الموهوبين فى تاريخ الانسـان لم يكونوا يتسمون بالصحة النفسية ، كمـا فى حالة فاجنر وفان جوخ وديجا وبيرون مثلا ، فبعض المبدعين يكون متميزا بالصحة النفسية والبعض

الآخر ليس كذلك وقد توصلت مبكرا الى استنتاج أن الموهبة الكبيرة لم تكن فقط مستقلة تقريبا عن الصحة النفسية للشخصية ولكن أيضا أن ما نعرفه عن الموهبة حتى الآن هو قدر قليل ، فمثلا هناك شواهد على أن المواهب العظيمة فى مجال الموسيقى والرياضيات يكون الجانب المورث فيها أكبر من الجانب المكتسب ، وقد ظهر لى أن الموهبة الخاصة والصحة النفسية (أو حتى الجسمية) هما متغيران مستقلان ، قد تكون العلاقة بينهما طفيفة وقد لا تكون ، لقد اكتشفت أننى مثل عديد من الناس كنت أفكر فى الابداع فى ضوء النواتج الابداعية الكبيرة ومن ثم قمت بحصر الابداع فى مجال ضيـــق من مجالات السلـوك الانســانى الكبيرة ، وقد افترضت خلال ذلك وبشكل لا شعورى أن أى رسام لابد أن يحيـــاة حياة ابداعية وكذلك الأمـر بالنسبة لأى شاعـر وأى مؤلف موسيقى ، لقـــد افترضت أن المنظرين والفنانين والعلماء والمخترعين هم فقط من يمكنهم أن يكونوا مبدعين ، وغيرهم لا يستطيع ذلك » (١٤٢) ٠

يعترف ماسلو بعد ذلك بأنه كان مخطئا فى تصوره هذا فقد وجد أن أى انسان فى أى مجال من مجالات الخبرة الانسانية يمكن أن يكون مبدعا ، فقد وجد مثلا خلال دراساته امرأة ، ربة منزل وأما ، لم تكن تقوم بأى نشاط من النشاطات الابداعية الشائعة ، ومع ذلك فقد كانت طباخة وأما وزوجة وربة منزل شديدة المهارة ، فقد كانت قادرة من خـــلال نقود قليلة على أن تجعل منزلها يبدو شديـد الجمـال وكانت فى نفس الوقت مضيفة كريمة ، لقد كانت تتمتع بحاسة فائقة فى اختيار الملابس والفضة والأوانى الزجاجية والفخارية والأثاث المنـزلى وقد كانت تتسـم فى كل سلوكياتها هذه كما يقول ماسلو بالاصالة والفطنة والتجديـد والقيـام باختيارات وسلوكيات غير متوقعة بدرجة كبيرة من ثم لم يتردد ماسلو فى أن يسميها « ربة منزل مبدعة » ، لقد تعلم منها أن « حساء من الدرجـة الأولى » يمكن أن يكون أكثر ابداعية من لوحة من الدرجة الثانية ، وأن فن الطهى والأمومة الراقية يمكن أن يكونا أكثر ابداعية من قصيدة لا تتسم بالابداع ٠

أكد ماسلو أن مجال الخدمة الاجتماعية وتضميـد جـراح الآخرين النفسية من خلال الأفراد والمؤسسات يمكن أن يكون مجالا للابداع كذلك أيضا فان الطبيب النفسى الذى يتمتع بالخدمة والفطنـة والمهـارة والذى يساعد الآخرين على العلاج وعلى اكتشاف الجـوانب الايجابية بداخلهـم يمكن أن يكون مبدعا ٠

نتيجة لما سبق قام ماسلو بتوسيع حدود كلمة الابداع كى تشتمل على جوانب أخرى غير الشعر والرواية والقصة القصيرة والموسيقى والفن التشكيلي والنظريات العلمية ، ومن ثم قام بالتمييز بين ابداعية الموهبة الخاصة Special talent Creativiness وبين ابداعية تحقيق الذات ـ actualizing Creativiness ويرتبط النوع الأول بالابداع الفنى والعلمى والأدبى بينما يرتبط النوع الثانى بمجالات الحياة المختلفة ، فالنوع الثانى لا يظهر فقط فى النواتج الابداعية العظيمة والواضحة لكنه يظهر أيضا خلال وسائل وطرائق عديدة يستخدمها الانسان ، خلال أنواع معينة من الفكاهة ، خلال الميل لأداء كل شيء بطريقة غير مألوفة وجديدة ، وفى الرغبة فى التدريس أو التعليم بشكل جديد غير تقليدى ويمكننا أن نفكر بطبيعةالحال أن النوع الأول (ابداعية الموهبة الخاصة) لا يستبعد مطلقا النوع الثانى (ابداعية تحقيق الذات) فالابداع الفنى والعلمى الذى يستند على مواهب خاصة يطمح أيضا الى تحقيق الذات لكن تحقيق الذات كنزعة انسانيــة لا تقتصر فقط على الآداب والفنون والعلـوم بل على كل نشاطات الانسان ، هذا يعنى أن نزعة تحقيق الذات أكثر شمولا واتساعا من الابداع الفنى والأدبى والعلمى ، فهى ليست مرادفة له الا بقدر ما يكون مفهوم الابداع شاملا لكل نشاطات الانسان المتميزة المختلفة فنيــة كانت أو علمية أو لم تكن ، بعد هذا التحديد يتحدث ماسلو عن بعض العمليات والأبعاد الخاصة فى ابداعية تحقيــق الذات (التى تشتمل بدورهــا على الابداع الفنى والأدبى والعلمى لكنهــا لا تقتصر عليه كمـــا قلنا) ، وهذه الأبعاد هى :

١ ـ الادراك : Perception

يبدو من الواضح بشــكل متكرر تمامــا أن الجانب الجوهــرى فى ابداعية تحقيق الذات هو ذلك النوع من الادراك الذى يعبر عنه بشكل مبسط تلك الحكاية الخرافية عن الطفــل الذى رأى أن الملك لا يرتدى ملابسه ، ان هؤلاء الأفراد المبــدعين يمكنهم رؤية الجــديد الخام العيانى الملموس ، غير الرمزى ، وكذلك رؤية العام ، الشامل ، المجرد ، المشتمل فى فئات والمصنف ، ونتيجة لذلك فهم يعيشون أكثر فى العالم الواقعى الطبيعى أكثر من اهتمامهم بالعالم اللفظى الخاص بالتصورات والتجريدات والتوقعات والمعتقدات والقوالب النمطية من التفكير ، هذه الحالة التى عبر عنها روجرز جيــدا من خــلال مصطلح « الانفتاح على الخبرة » (١٤٣) والذى يعنى « نقص التصلب ، والقدرة على النفاذ وتجاوز حدود المفاهيم والمعتقدات والادراكات والفروض ، انها تعنى تحمل الغموض حيثما وجد ،

كما تعنى القدرة على استقبال المعلومات الكثيرة والمتصارعة دون اللجوء الى اغلاق الموقف أو الحيل الدفاعية » (١٤٤) ٠

٢ ـ التعبير : Expression

كان معظم الأفراد الذين قام ماسلو بدراستهم يتسمون بالتلقائية والتعبيرية لقد كانوا قادرين على أن يكونوا أكثر « طبيعية » وأقل تحكما وقمعا لسلوكهم ، لقد كان سلوكهم بمثابة فيضان يتدفق بسهولة وحرية دون غلق أو انسداد أو نقد ذاتى ، هذه القدرة على التعبير عن الأفكار والاندفاعات دون تردد أو خوف من سخرية الآخرين تحولت الى أن تكون جانبا جوهريا من ابداعية تحقيق الذات (١٤٥) وقد استخدم روجرز تعبير الشخص كامل التوظيف لقدراته The fully functioning Person كى يعبر عن هذه الحالة ٠

٣ ـ البساطة (أو السذاجة) الثانية : Second mainete

من الملاحظات التى وجدها ماسلو لدى الأفراد ذوى ابداعية تحقيق الذات أن ابداعيتهم تكون شبيهة بابداعية الأطفال السعداء والذين يشعرون بالأمن ، لقد كانت هذه الابداعية تتم بتلقائية ، دون مجهود ، ببراءة ، بسهولة ، بنوع من التحرر من القوالب المتجمدة أو « الاكليشيهات » ٠ ويصاحب ذلك براءة ودهشة فى عملية الادراك وتلقائية وتعبيرية فى السلوك بشكل عام ، ان كل الأطفال تقريبا عليهم الادراك بحرية كبيرة دون توقع مسبق لما ينبغى أن يوجد هناك أو ما كان دائما موجودا هناك وكل طفل تقريبا يمكنه أن يؤلف قصيدة أو أغنية أو رقصة أو لوحة أو لعبة فى التو واللحظة دون تخطيط أو تعمد مسبق لقد كان الأفراد المبدعون الذين درسهم ماسلو يتسمون بالانفتاح على الخبرة وكذلك التلقائية والتعبيرية الواضحة فى سلوكهم ، ورغم أنهم كانوا فى الخمسينات أو الستينات من أعمارهم فقد كانت هذه الجوانب المشتركة بينهم وبين سلوك الأطفال واضحة بدرجة ملفتة للنظر ، هذه هى البدائية أو السذاجة الثانية كما سماها عالم الجمال المعروف « جورج سانتيانا » لكن المبدعين الكبار كانوا على كل حال ، كما يقول ماسلو ، يتسمون اضافة الى التلقائية والتعبيرية بدرجة عالية من الدقة وجودة الفحص والتمحيص أيضا ٠

٤ ـ الألفة مع المجهول Affinity for the unknown

كان الأفراد الذين درسهم ماسلو ، اضافة الى ما سبق ، يتسمون بعدم الخوف من الأشياء المجهولة ، الغامضة ، المميزة ، بل كانوا ينجذبون

بطريقة ايجابية ، أى كانوا يختارونها ويفكرون فيهـــا ويستغرقون فى تأملها ، ان غير المنظم بدرجة مقلقة ، والفوضـــوي ، وغير المتقن والغامض والمثير للشك وغير المؤكد وغير المحدد والتقريبيوغير المكتمل أو غير الدقيق قد يكون فى لحظات معينة من العلم والفن والحياة بشكل عام أكثر جاذبية تماما ، انه قد يمثل بقعة مرتفعة فى الحياة ، تستثير حس التحدى والمجابهة أكثر من المعروف والمألوف والمنظم والواضح •

٥ ـ حل الثنائيات المتعارضة Resolution of Dichotomies

لقـد نظـر عديد من علماء النفس الى عديد من الخصـائص والأقطاب المتعارضة على أنها امتدادات أو متصلات مستمرة بدرجة مباشرة كما لو كان الأمر مسلما به دون مشكلة ، أما ماسلو فقد لفت نظره مثلا أن محـاولة تحديد مدى كون الشخص المحقق لذاته متسما بالأنانية أم لا ، سيكون صعبا فى ظل التفكير بالمنطق الأرسطى الذى يفكر الأشياء باعتبارها اما «أن تكون» كذا « أو تكون » كذا » وقد تخلى ماسلو عن مثل هذا النوع من التفكير حيث وجد أن بعض الأفراد الذين قام بدراستهم كانوا يتسمون بالأنانية فى بعض المواقف ولا يتسمون بها فى مواقف أخرى ، وكانت هذه المشاعر المتعارضة موجودة معا بشكل محسوس ويمكن قبوله ويمثل وحدة دينامية أو مركبا شبيها بما وصفه ايريك فروم فى دراسته الكلاسيكية عن حب الذات ، أى الأنانية الصحية ، لقد أدرك ماسلو أن حب الذات ضرورى من أجل حب الآخر وأن غير القادر على حب ذاته قد لا يكون قادرا على حب الآخرين ، وأن الأنانية والغيرية ليسا بالضرورة أمرين متعارضينوأن النظر اليهما باعتبارهما لايمكن أن يوجدا معا يكون موجـودا فقط عنـد المستويات المنخفضـة من النضج والارتقاء النفسى • وقد وجد ماسلو أيضا خلال دراساته العديد من النماذج والأدلة على هذه الثنائيات التى يظن أنها متعارضـــة لكن الفرد المحقق لذاته يقوم بتسجيلها فى شكل وحدات متكاملة ، من هذه الثنائيات أيضـا ، فالمعرفة فى مقابل العاطفة (القلب فى مقابل العقل ، الرغبـة فى مقابل الحقيقة) قد أصبحت معرفة ذات بنية عاطفية مثلما تصبح الغريزة والعقل فى وحدة أيضا دون تناقض ، ان الواجب يتحول هنا الى متعة مثلما تتحول المتعة الى واجب وتمتزج به ، ان التمييز بين العمل واللعب يصبح هنا باهت الظلال ، ان الأمر شبيه بما يحدث أيضا حين يتم المزج بين الاتجاه الطفولى وبين وعى الرشد ، ويصبح ايثار الآخرين مفضلا وسارا قد تشبعا بالأنانية ، ان هؤلاء الأفراد الذين يوصفون بأنهم من أصحاب « الذوات » القـوية قد يكونون فى نفس الوقت غير ذائبين ، متعالين على ذواتهـم ، مفارقين لهم ، لكنهم قائمون بالتركيز الأكبر على المشكلة موضع الاهتمام •

ان هذا هو ما يفعله تماما الفنان العظيم ، انه يكون قادرا على وضع الألوان المتعارضة معاكى يخلق احساسا كليا بالشكل ، تتحاور الاشكال الفرعية مع بعضها وتتعارض لكنها تخلق فى النهاية وحدة كلية هذا أيضا ما يفعله المنظر العظيم الذى يضع الحقائق المتعارضة غير المتسقة معا بحيث يستطيع أن يرى انها يمكن أن تنتمى واقعيا لبعضها البعض ، كذلك يفعل السياسى العظيم والمعالج العظيم والفيلسوف العظيم والأب العظيم والعاشق العظيم والمخترع العظيم انهم جميعا مؤلفون ومركبون وقائمـــون بتحقيق التكامل ، قادرون على وضع الأشياء المنفصلة وحتى المتناقضـــة معا ثم هم أيضا قادرون على تحقيق التكامل بينها وتكون هذه الابداعية بنائية ، تأليفية موحدة وتكاملية بقدر اعتمادها فى جانب كبير منها على التكامل الداخـــلى للشخص القـــائم بالابداع (١٤٦) اضـــافة الى الشروط والأبعاد السابقة يضيف ماسلو حالات أخرى تكون هامة ومميزة لابداعية تحقيق الذات من هذه الحالات مثلا : التحـــرر من الخوف وخبرات الذروة والسعى نحـــو الكفاءة والسيطرة وغيرها من الشروط الضرورية والحالات الملازمة للابداع ثم انه يتحدث بعد ذلك عن مستويات الابداع وهو الجزء الذى نختتم به حديثنا عن نظريته •

ـ مســـتويات الابــداع :

يقول ماســـلو ان النظرية الفرويدية التقليدية قليلة الفائدة فى هذا السياق ، بل أن البيانات التى قام بجمعها تتعارض مع هذه النظرية ، لقد كان ما قدمه فرويد قائما فى جوهره على علم نفس الهو (id) ، وباعتبار « الهو » مستودع الطاقة الخاص بالغرائز والرغبات الجنسسية والتدميرية ومن ثم كانت نظرية فرويد بمثابة الجدل أو الصراع ما بين محاولات اشباع الغرائز وعمليات قمعها وكبتها بفعل العمليات الدفاعية أو المثبطات الأخلاقية والاجتماعية التى كان يفرضها الأنا الأعلى على الهو ، ان العمليـــات الأكثر أهمية وحسما من الاندفاعات المكبوتة ، ومن أجل فهم مصـــادر الابداع (وكذلك اللعب والحب ، والحماس الانفعالى ، والفكاهة والخيال ، وأحلام اليقظة) هى ما يسمى بالعمليات الأوليـــة التى هى عمليات وجدانيـــة أو غريزية ، عندما نتحول بانتباهنا الى هذا الجانب من علم نفس الأعماق الانسانية يمكننا أن نلمح اتفاقا كبيرا بين المحللين النفسيين (خاصة كريس وميلنر وايرنزفايج) وكذلك بينهم وبين علم النفس الجمعى لدى يونج وأيضا علم نفس الذات والنمو فى الولايات المتحدة الأمريكية ، خـــلال التوافق العادى لانسان الشارع المتوسط الامكانات ويكون التكيف الجيد

متضمنا رفضا مستمرا ناجحا لكثير مما تتضمنه أعمال الطبيعة الانسانية ، فى جوانبها المعرفية والوجدانية ، فالتكيف الجيد فى ضوء ذلك التصور التقليدى يعنى انشطار الانسان ما بين جانب خارجى متظاهر به ، بمثابة القناع الأملس الذى يخفى العديد من الاندفاعات والأفكار ، لكنه القناع الذى يرضى عنه المجتمع ، ثم جانب داخلى حقيقى وطبيعى وتلقائى لكنه يتم قمعه من أجل الآخرين ، ان الكشف عن ذلك الجانب الداخلى يكون متسما بخطورة بالغة فى رأى هذا الانسان ، لكنه نتيجة لذلك الخوف يفقد كثيرا من امكاناته كانسان ، انه يفقد مصادر مسراته ، وقدرته على اللعب والحب والضحك ـ وهو الأكثر أهمية ـ القدرة على الابداع ٠

فمن خلال حماية الفرد لنفسه بهذه الطريقة من الجحيم الذى يدور بداخله فانه يقطع صلته بالفردوس الموجود بداخله أيضا ، وعند الأمثلة المتطرفة من هذا النوع البشرى العادى نجد الشخص الموسوس ، السطحى واللين ، المتصلب ، المتجمد ، المتحكم فيه ، الحذر الذى لا يستطيع الضحك أو اللعب أو الحب ، انه الشخص الذى لا يستطيع أن يكون واثقا من نفسه أو ذا طابع طفولى ، ان خياله وحدسه ورقته وانفعاليته تميل الى أن تكون مخنوقة أو مشوهة (١٤٧) ٠

(أ) المستوى الأولى : Primary Level

يعتبر العلاج التحليلى النفسى فى نظر ماسلو علاجا تكامليا تماما ، فالجهد المبذول خلال العلاج يكون من أجل رأب صدع الشخصية من خلال الاستبصار بحيث يصبح ما كان مكبوتا فى اللا شعور موجودا عند مستوى الشعور أو قبل الشعور ، ويمكننا هنا ثانية أن نقوم بتعديلات مناسبة نتيجة دراستنا للمصادر العميقة للابداعية ، فعلاقتنا بالعمليات الأولية ليست هى ـ من جميع الجوانب نفس علاقتنا بالرغبات غير المقبولة ٠ ان الفارق الأكثر أهمية هو أن عملياتنا الأولية ليست فى مثل خطورة الدوافع المحرمة ، والى حد كبير لا يحدث كبت أو مراقبة لهذه العمليات ولكن ما يحدث هو نسيانها ، انها تقمع ولا تكبت من أجل التكيف مع متطلبات الواقع الجاف الذى يتطلب الكفاح العملى والغرضى ولا يتطلب التهويم أو الشعر أو اللعب ، وفى المجتمعات الغنية نتوقع أن تكون هناك مقاومة أقل لعمليات التفكير الأولية ، وتستطيع أن تلعب عملية التعليم ـ التى تقوم بدور ضئيل فى اطلاق الامكانات الغريزية المكبوتة (الخاصة بالعمليات الأولى المتعلقة باللعب والضحك والفن والتهويم) تستطيع هذه

العملية التعليمية أن تقوم بدور كبير فى تقبل وتكامل العمليات الأولية داخل نسق الحياة الشعورية أو قبل الشعورية وتستطيع التربية عن طريق الفن والشعر والرقص أن تقيم أساسا فى هذا الاتجاه ، ان هذا النوع من الابداعية يظهر بشكل خاص خلال عمليات الارتجال ، كما فى موسيقى الجاز وفى التمثيل ، وفى رسوم الأطفال أكثر من ظهوره فى الأعمال الفنية التى ينظر اليها باعتبارها أعمالا « عظيمة » (١٤٨) ٠

٢ ـ المستوى الثانوى Secondary Level

ان العمل الابداعى العظيم يحتاج الى موهبة عظيمة وقد اعتبر ماسلو مثل هذه الأعمال ـ بعد ذلك ـ بعيدة (بعض الشىء) عن مجال اهتمامه ثم أن العمل العظيم يحتاج أيضا ليس فقط الى الومضة والالهام وخبرات الذروة لكنها تحتاج أيضا الى العمل الشاق والتدريب المستمر والنقد القاسى وأيضا الى معايير خاصة للكمال أو الاكتمال ، بمعنى آخر أنه قبل التلقائية يجىء التروى وقبل التقبل يأتى النقد ، قبل الحدس لابد من تفكير عميق ، وقبل الجرأة يأتى الحذر وقبل التهويم والخيال تأتى عمليات اختبار الواقع ٠ بعد ذلك تأتى الأدوار الهامة لعمليات المقارنة واصدار الأحكام والتقييم والحسابات والاختيارات وعمليات القبول والرفض ان الأمر كما لو كان بمثابة خروج للعمليات الثانوية من العمليات الأولية ، أو للتفكير الابولونى من التفكير الديونيسى اذا استخدمنا مصطلحات نيتشه ، خروج للاتجاه الذكرى من الاتجاه الأنثوى ، ويصل النكوص الارادى الى أعماق الذات الى نهايته وتقوم النزعة الاستقبالية المتفتحة الخاصة بالالهام أو خبرات الذروة الآن باخلاء الطريق للنشاط والتحكم والعمل الشاق ، ان خبرة الذروة تحدث لدى شخص ما دون مجهود واضح منه ، لكن المنتج العظيم يكون ما يصطنعه هذا الشخص وليس شيئا خارجه ٠

٣ ـ الابداع المتكامل :

أطلق ماسلو اسم « الابداع الأولى » على الابداع الذى يستفيد من العمليات الأولية ويستخدمها أكثر من غيرها خلال العمل ، وأطلق اسم الابداع الثانوى على الابداع الذى يعتمد الى حد كبير على عمليات التفكير القانونية ، النوع الأول يعتمد على ما فى داخل الانسان من أحلام وتهويمات وعمليات خيال وميول للعب والحب والفكاهة ٠٠ الخ ٠ والنوع الثانى يعتمد على العقل الواعى بما يتسم به من تحكم ودقة ونشاط غرضى واضح، ويشتمل هذا النوع الثانى على نسبة كبيرة من النواتج أو المنتجات التى

تحدث على أرض الواقع أو العالم مثل الكبارى والمنازل والسيارات والعديد من التجارب العلمية والكثير من الأعمال الأدبية التى تتم أساسا من خلال استغلال وامتصاص أفكار الآخرين • الفارق بين هذين النوعين من الابداع كالفارق بين الفدائى وبين رجل البوليس الحربى الذى يقف بعيدا عن الخطوط الأمامية ، أو كالفارق بين الرائد أو المستكشف وبين الذى يجىء بعدهما ويستقر ويسكن ويطلق ماسلو على الابداع الذى يستفيد من هذين النمطين من الابداع بتتابع ناجح جيد بينهما بحيث تكون عمليات الابداع الآلية سابقة على العمليات الابداعية الثانوية اسم الابداع المتكامل ، وقد جاءت الأعمال الابداعية العظيمة فى الفن والفلسفة والعلم — فى رأيه — من خلال مثل هذا النوع من الابداع (١٤٩) •

الخلاصة :

تعتبر نظرية تحقيق الذات لدى ماسلو مزيجا من نظرية التحليل النفسى ونظرية الجشطلت ، وهى تؤكد خلال دراستها للابداع أهمية الوحدة والكلية والتكامل واتساق الذات ، وهى تركز أساسا على الشخصية المبدعة أكثر من تركيزها على الانجازات التى تقدمها هذه الشخصية ، ومن ثم فهى تعتبر هذه الانجازات أو المنتجات بمثابة الظواهر الثانوية المصاحبة للشخصية ، هذه الشخصية المبدعة تتسم بسمات خاصة منها : الجرأة ، الشجاعة ، الحرية ، التلقائية ، التكامل ، تقبل الذات ، وحدة الذهن وهى الصفات التى تجعل الابداعية العامة كسمة تظهر وتعبر عن نفسها على هيئة حياة ابداعية أو اتجاه ابداعى أو شخصى مبدع ، « ان دافعية تحقيق الذات تنبعث مثل النشاط الاشعاعى ، تؤثر على كل جوانب الحياة بصرف النظر عن المشكلات ، مثلما تنبعث البهجة من شخص مبتهج الى الآخرين دون هدف أو تعميم أو وعى • ان الابداع ينبعث كشروق الشمس التى تنتشر عبر المكان كله وتجعل الأشياء تنمو ، لكنها تتبدد عند الصخور وعند غيرها من الأشياء غير القابلة للنمو » (١٥٠) •

هذه على كل حال أفكار ونظرية ماسلو حول الابداع ، طرحها أحيانا بطريقة غامضة وأحيانا أخرى بطريقة مجازية شاعرية ، وتعانى هذه النظريات من عيوب منهجية كثيرة منها العينات الصغيرة التى قام بدراستها والتعميم منها وكذلك افتقاد هذه النظرية للتجارب التى يمكن أن تثبت أو تحقق أفكار هذا العالم ، لقد كانت بحوثه بشكل عام هى محاولة للتوضيح واضافة التفاصيل لأفكار النظرية الأساسية (١٥١) ورغم أن

ماسلو كان يميل مثلا الى الحديث عن الجوانب الايجابية فقط فى الابداع وتحقيق الذات ، ورغم أن حالة مثل خبرات الذروة التى اهتم بدراستها قد تسبقها حالات من الفشل والخوف والاكتئاب وغير ذلك من الجوانب السلبية ، رغم ذلك فقد اهتم ماسلو بشكل خاص بالجوانب الايجابية والبنائية من هذه الحالة على حساب الجوانب السلبية منها ، هذا التحيز فى الاختيار رغم ما يتضمنه من عيوب كان متضمنا لميزة خاصة فى تفكير ماسلو ونظرياته ، هذه الميزة هى الاهتمام بشكل خاص ومكثف بتلك الأبعاد الايجابية من الحياة الانسانية الخاصة بالحرية والعقلانية والقابلية للتغير والفاعلية الانسانية وامكانية تحقيق التوازن فى العلاقات مع الآخرين واحترام الذات الانسانية ، وهى تلك الأبعاد التى تم اهمالها كثيرا — فى نظريات الشخصية ، وخاصة فى مجال التحليل النفسى — الى حد كبير ٠

خامسا : الأساليب المعرفية والابداع :

تهتم النظريات المعرفية الحديثة فى مجال علم النفس أساسا بالطرائق المختلفة التى يدرك بها الأفراد الأشياء والوقائع ، وكيف يفكرون فيها ، وهذا يتعلق أساسا بما يسمى بالأساليب المعرفية Cognitive Styles والأساليب المعرفية هى الطرائق التى يلجأ اليها الأفراد فى تحصيلهم للمعلومات من البيئة (١٥٢) ٠ فالفرد ينظر اليه هنا على أن يقبض باحكام ، وبطريقة نشطة على بيئة ، فهو ليس مجرد مستقبل سلبى لما تقدمه له هذه البيئة ، ويمتلك الأشخاص المختلفون طرائق مختلفة فى التعامل مع العالم الخارجى ، فهم يستقبلون المعلومات بطرائق معينة ويفسرونها بطرائق خاصة ويخزنونها وفقا للمعلومات النشطة التى سبق تخزينها فى الماضى والابداع وفقا لذلك لايمثل أنساقا مختلفة من العلاقات الترابطية ولكنه يمثل طرائق مختلفة فى الحصول على المعلومات ومعالجتها والدمج بينها للوصول الى الحلول الابداعية الأكثر كفاءة ، فيهتم هذا المنحى بالمدى الذى يكون عنده الأفراد ذوو الدرجة العالية من الابداع قد تم اعدادهم للقيام بمخاطرات عقلية ، ومدى رغبتهم فى استقبال وتخزين كميات كبيرة من المعلومات التى تقدمها البيئة بدلا من تقييد أنفسهم بجزء بسيط ومحدد منها ، كذلك يهتم علماء المنحى المعرفى هنا بقدرة المبدعين على التغيير السريع لوجهاتهم الذهنية هروبا من المتكرر والممل والرتيب ، ومن ثم كانت المرونة العقلية فى رأيهم هى القدرة على تحويل الانتباه من الطراز التحليلى الى الطراز الكلى ومن ثم ارتبطت هذه القدرة كثيرا بالابداع (١٥٣) كذلك يشير علماء هذا الاتجاه الى أن الأفراد

الذين تتضمن أساليبهم المعرفية أقل قدر من الرقابة على المعلومات المتاحة فى العالم الخارجى ، يكونون أكثر قابلية لان يصبحوا من المفكرين المبدعين تتداخل بحوث الشخصيه مع بحوث الأساليب المعرفية مع بحوث التصوز العقلية والخيال فمفهوم الأسلوب المعرفى يوحد ما بين المتغيرات المعرفية والمتغيرات الخاصة بسمات الشخصية ، وقد أشار جيلفورد الى الأسلوب المعرفى باعتباره يشتمل على وظائف عقلية وسمات شخصية وأشار علماء آخرون اليه باعتباره يشير الى « الشكل التنظيمى لاستراتيجيات حل المشكلات الذى يتبناه فرد ما فى مواجهة واقع معين ، أو هو الجانب التكاملى من الشخصية الذى يقوم بالربط بين الوظائف العقلية وسمات الشخصية ويقوم بالتأثير على صورة الذات لدى الفرد وعلى وجهة نظره تجاه العالم وعلى اسلوب حياته كذلك ، فالأساليب المعرفية اذن تشير الى « كيف » نقترب من مشكلة ما بشكل خاص أو من العالم بشكل عام وقام العلماء بالتمييز بين الأساليب المعرفية وبين القدرات فوصفوا الأساليب المعرفية باعتبار الأساليب النمطية أو المفضلة التى يقترب بها أو يقوم من خلالها المرء بعمله أكثر من كونها تشير الى درجة كفاءة هذا الفرد أو قدرته الفعلية (١٥٤) فأحد الأفراد قد يمتلك ذكاء مرتفعا (قدرة عقلية) لكنه يقوم بعمله بطريقة تتسم بعدم الدقة أو الاهمال (اسلوب معرفى) . ومن ثم يكون أداؤه أو اسلوبه (المعرفى) غير متسق مع قدرته (المعرفية) .

ظهر مفهوم الأسلوب المعرفى الى حد كبير من خلال « علم نفس الانا » Ego Psychology كما كانت نظرية الجشطلت ذات تأثير هام على هذا المفهوم أيضا خاصة الدراسات التى تمت على عمليات الادراك فى سياق هذه النظرية ، كان علم نفس الأنا بدوره نموا ناتجا عن النظرية التحليلية النفسية ، فمعظم مؤيديه من المحللين النفسيين ، ومعظم اهتماماته تتعلق بالجانب المرضى من السلوك أكثر من تعلقها بالجانب السوى ، وتاريخيا فان الأساليب المعرفية والضوابط المعرفية ، لها نفس الموقع النظرى فى علم نفس الانا ، كما هو الحال بالنسبة للميكانزمات الدفاعية ، لكن بينما كانت الميكانزمات الدفاعية هى الوظائف التى تدافع بها الانا ضد الاندفاعات غير المقبولة وعوامل الاحباط المختلفة ، فان الأساليب والضوابط المعرفية كانت هى وظائف الأنا التى تستخدمها هذه الأنا لصالحها فى حالاتها الطبيعية ، وقد ساد الاعتقاد فى « علم نفس الأنا » ان هذه الوظائف تلعب دورا أكبر فى ارتقاء الشخصية بشكل أكثر أهمية مما أعطاه لها فرويد ، وبصفة خاصة فان الأساليب المعرفية والضوابط المعرفية هى أشكال مميزة لعمليات الادراك والتفكير ، ويمكن أن تؤثر هذه الأساليب والضوابط كذلك على اختيار الميكانزيمات الدفاعية ومن ثم على اختيار الأعراض

المرضية ، ويتضح من الاستخدام المكثف المبكر فى مجال علم النفس الاكلينكى لاختبار الرورشاخ أو بقع الحبر اهتمام هؤلاء العلماء بميكانزيمات الانا ، وقد نظر الى هذا الاختبار منذ ظهوره باعتباره اختبار للعمليات الادراكية وعمليات التداعى ، وفى الأربعينات المتأخرة حدثت زيادة واضحة الاهتمام بدراسة الفرق الفردية فى المهام الادراكية ، كما ظهرت اهتمامات بدراسة آثار الدوافع على الادراك ، كما لدى برونر وجودمان عام ١٩٤٧ ، وكانت احدى عمليات القياس المبكرة للأساليب المعرفية ممثلة فى دراسة جاردنر H. Gardener عام ١٩٥٣ على اختبار فرز الموضوع object sorting الذى كان يطلب فيه من الشخص فرز مجموعة من الأشياء غير المتجانسة ظاهريا الى مجموعات ، وظهرت الفروق الفردية بين هؤلاء الأفراد فى تصنيفاتهم لمواد مختلفة ، كذلك قام بتجرو Pettigrew عام ١٩٥٨ بقياس الاتساع أو الشمول Width التى قام الأفراد من خلالها بتقدير القيمة العليا والقيمة الدنيا للسرعة التى تطير بها الطيور مثلا ، كذلك ميز هولزمان Holzman بين التسوية Leveling والتحديد Sharpening من خلال قيام الأفراد بتقدير الأحجام المطلقة لمربعات تعرض عليهم بشكل متتال مع زيادة فى حجم المربعات مع تتابع عمليات العرض وكان الأشخاص ذوو الميول للقيام بتسويات غير حساسين للتغير المتدرج فى أحجام المربعات ومن ثم فقد أعطوا تقديرات أقل تطرفا ومبالغة لأحجام المربعات الأخيرة ، هذه النزعة تم ارجاعها الى عدم الدقة الموجودة فى مسارات الذاكرة لديهم ، وقام بلوك وبيترسون بخطوات أكثر أمبيريقية فى دراسة تأثيرات الشخصية على الادراك ، فقاما باعطاء الأفراد بعض الواجبات التى تتطلب القيام بعمليات تمييز بين أطوال بعض الخطوط ، وقاما بقياس الزمن المستغرق لاصدار القرارات وكذلك الثقة خلال عمليات التمييز المتسمة بالسهولة والمتسمة بالصعوبة ، وتم تقسيم الأفراد الى مجموعتين : الأكثر ثقة والأقل ثقة فى تمييزاتهم مع اضافة فئة ثالثة خاصة بهؤلاء الذين كانت ثقتهم تختلف باختلاف صعوبات التمييز وتم تقدير هؤلاء الأفراد جميعهم على مقياس للشخصية يقوم على أساس تصورات علم نفس الانا ، وقد تم وصف ذوى الثقة المرتفعة فى أحكامهم بأنهم متصلبون ، غير مرنين فى التفكير والسلوك ٠

ويشير مفهوم التمايز الادراكى لدى « ويتكن » كذلك الى تعقد بنية النظام النفسى ، ومن خصائص التمايز الكبير تخصص الوظيفة وكذلك الفصل الواضح بين الذات ومايقع خارجها ولا ينتمى اليها (الموضوع) (١٥٥) ٠

ترتبط الجوانب السابقة بالعملية المعرفية الخاصة بالحكم على دقة مناسبة أفكار المرء ، أى تقييمه لها ، ويختلف المبدعون فى درجات تقييمهم لأفكارهم ، أى درجات الاهتمام والتفكير التى يظهرونها عندما يقومون بأعمال معرفية ، فبعض المبدعين يقبلون ويقررون الفكرة الأولى التى ترد على اذهانهم ثم ينفذونها بعد برهة وجيزة من شعورهم بمناسبتها ، ويسمى هؤلاء المبدعون بالمندفعين Impulsives لكننا نجد بعض المبدعين الآخرين ، من نفس المستوى العقلى ، يكرسون وقتا أطول لتقييم وتقدير مدى دقة أفكارهم بحيث يمكنهم رفض الأفكار والاستنتاجات غير الصحيحة ، ويقومون بارجاء اجاباتهم حتى يكونوا على درجة مرتفعة من الثقة فى صحة حلولهم ، ويسمى هؤلاء المبدعون بالمتأملين Reflectives ، هذا التمييز بين مبدع مندفع ومبدع متأمل هو تمييز بين أسلوبين معرفيين مختلفين ، ويقوم هذا الاختلاف بالتأثير على أداء الأفراد فى المواقف الخاصة بحل المشكلات والتى تتضمن :

(أ) اعتقاد المبدع بأن جانبا من تمكنه العقلى يتم تقييمه (ب) تمسك المبدع بمعيار معين لكفاءة الاداء (جـ) يفهم الطفل المشكلة ويعتقد أنه يعرف حلها (د) تكون هناك بدائل استجابة عديدة متاحة بدرجات متساوية أمام المبدع (هـ) تكون الاجابة الصحيحة واضحة بشكل مباشر، ومن ثم يكون على المبدع أن يقوم بتقييم الصدق المميز لكل الفروض الممكنة للحل (١٥٦) .

فى ظل هذه الظروف يأخذ المبدعون الذين يهتمون بتقليل الأخطاء الى أدنى حد وقتا طويلا من أجل فحص البدائل الممكنة ، أما الأقل اهتماما بالأخطاء فيكرسون وقتا أقل لتقييم أفكارهم الأولى . هذه الفروق فى التناول المعرفى للمعلومات والموضوعات بل وحتى فى التعامل الانفعالى مع موضوعات العالم المختلفة تظهر أيضا بشكل واضح فى تلك الفروق التى نجدها بين المبدعين سواء فى طريقة عملهم أو فى المجال الابداعى الذى يفضلونه أيضا .

فى دراسة أخرى وجد جونسون عام ١٩٥٧ أن الأفراد ينسقون عبر مهام عديدة فى سرعتهم وثقتهم ، وأن هؤلاء الذين يصدرون أحكامهم بسرعة تكون ثقتهم عالية فى أحكامهم . هذه الدراسات لها أهميتها الخاصة لانها ترتبط بالأعمال التالية حول التأمل / الاندفاعية ، وتشير دراسة جونسون الى أن الاندفاعية تكون نتيجة للثقة الزائدة أى التحيز فى اتجاه التقييم الايجابى لنتيجة التفكير التى يتم تنفيذها فيما بعد ، وقد قدم شابيرون عام ١٩٦٥ دراسة حول الأساليب العصابية .

فالأعراض العصابية محددة – فى رأيه – من خلال أساليب متسقة من التفكير والسلوك ، غالبا ما تكون مرضية فى حقيقتها ، مثلها مثل الأعراض التى تنتجها ، هذه الأساليب تتعلق فقط بالانتباه ، ولكن أيضا بدرجة التحكم الارادى فى النشاط ، فالأساليب الخاصة بالبارانويا والوسواس القهرى تتميز بالتحكم الذاتى القوى ، مع نقص الخضوع للاندفاعات ، وفى حالات البارانويا الحادة يكون هناك انتباه حاد للتفاصيل ، أما مريض الهستيريا فهو متسع الادراك ، انه يقوم بتسجيل الانطباعات العامة بدلا من التفاصيل ونتيجة لذلك تظهر لديه ذاكرة ضعيفة خاصة بالتفاصيل .

اضافة الى ما سبق هناك مفهوم « ويتكن » الهام المسمى الاعتماد على المجال Field dependence الذى يقابله مفهومه الاستقلال عن المجال(*) Field independence

الفرد المبدع :

موضوع التوازن هام أيضا فى وصف الفرد المبدع ، هذا يكون له معناه اذا كان المبدع شخصا قادرا على تحقيق التوازن بين نشاط نصفى المخ وبين نمطى التفكير المرتبطين بهذين النصفين ، وفيما يتعلق بخصائص الشخصية الابداعية فقد أظهرت الدراسات أن المبدع يتسم بالاستقلالية والانطوائية وعدم الانصياع للمعايير الاجتماعية كما يكون غير تقليدى فى تفكيره أكثر من غيره من الأفراد ، ويظهر المبدعون كذلك قدرا أقل من ميكانزمات الدفاع كالكبت والنكوص المرضى ، فنكوص المبدع الى الطفولة هو نكوص واع مقصود بهدف الابداع وليس نكوصا مرضيا سلبيا يتسم المبدعون كذلك بالحساسية وقوة الأنا ، مع احساسات وأفكار حدسية

(*) يقصد بهذا المصطلح مدى اعتماد أو استقلال عمليات الادراك لدى الفرد على الهاديات Cues أو المساعدات الادراكية الخاصة فى البيئة أو المجال فى الاختبار الأول والأبسط الذى استخدم فى دراسة هذا العامل ، كان على الفرد (المفحوص) أن يحرك أو ينظم منبها معينا (كالعصا) أو القضيب المعدنى أو الخشبى بحيث يكون راسيا تماما عندما يكون منبه آخر (هو الاطار المحيط بالعصا) متباينا ومختلفا فى علاقته بالاتجاه = = الراسى ، والأشخاص الذين يستطيعون وضع العصا بشكل دقيق نسبيا ومستقل عن اتجاه الاطار ، يسمون بالمستقلين عن المجال وذلك لأنهم يعتمدون على الهاديات الخاصة باحساساتهم الجسيمة أكثر من اعتمادهم على الهاديات الخاصة بالمجال ، وكلما زاد تحكم ميل المجال (أو الاطار) فى وضع العصا تزايد الاعتماد على المجال لدى بعض الأفراد ، وبدأت هذه الدراسات أولا بفحص عمليات الادراك لكنها امتدت بعد ذلك الى بحوث الشخصية والأساليب المعرفية والأمراض النفسية (١٥٧) .

ودافعية قوية وكذلك رغبة فى المخاطرة والمبادأة والحاجة للنظام والتنظيم أى فرض مبدأ عام على الفوضى أو الكثرة المتناثرة ، يتسم المبدعون أيضا بالمرونة العقلية مع امكانية خاصة لتحمل الغموض المعرفى رغم فك مغاليقه ، فهم يتسمون باستقبالية وعطش شديد للمعرفة الداخلية والخارجية ٠

ومع ذلك فالموضوع ليس أحادى الجانب وليست حياة المبدعين وشخصياتهم فيها هذه الجوانب الايجابية المضيئة فقط ، فكما ذكر ماكينون فانه قد لاحظ هو وزملاؤه بعد الحرب العالمية الثانية أنه قد أصيب بالدهشة لأن الشواهد المتجمعة خلال الحرب تشير الى أن عددا كبيرا من الأفراد ذوى الكفاءة العالية الذين قام علماء النفس والطب النفسى بدراستهم كان تاريخ حياتهم حافلا بالاحباطات والحرمانات والخبرات الصادمة (الصدمية) هذه الخبرات المبكرة المؤلمة قد تؤدى بالفرد الى أن يجمع المعلومات ويطرح الأسئلة التى نادرا ما يطرحها غير المبدعين ، وقد يؤدى الصراع المرتبط بهذه الحالات الى فتح طبقات وينابيع داخل النفس الانسانية أكثر مما يحدث فى الظروف العادية ومن ثم يتزايد انفتاح واستقبالية المرء المبدع للمنبعثات الداخلية والخارجية،وقد تؤدى هذه الحالة الى حالة أخرى مصاحبة وهى الدرجة العالية من الانفعالية أو العاطفية(١٥٨) ، وحيث ان هؤلاء الأفراد أكثر انفتاحا من غيرهم للمعلومات الداخلية والخارجية فانهم يكونون أكثر عرضه من غيرهم لتلقى معلومات كثيرة ، متزايدة ومتنافرة فى نفس الوقت ، متنافرة معرفيا ووجدانيا ومن ثم يكون الابداع محاولة للوصول الى التوازن المعرفى والتوازن الوجدانى أيضا هذا التوازن الخاص قد يطرح من خلال معلومات فى شكل موجز سريع رمزى عميق الأثر متسع الدلالة كما شعاع الشمس أو تيار داخل النهر هنا يكون الشكل المفضل هو القصة القصيرة أو قد يكون من خلال معلومات فى شكل مستفيض مسهب فيه تكرار من أجل التوضيح والتوصيل فيه بناء لعالم كبير متعدد الطبقات غزير المعلومات كما النهر المتدفق أو الشمس المتوهجة ، هنا تكون الرواية هى الشكل المفضل ٠

وتفضيل الكاتب لأن يكتب قصة قصيرة أو رواية أو شعرا أو مسرحية٠ الخ قد يكون معبرا عن أسلوبه المعرفى المفضل فى الحصول على المعلومات من العالم وكيفية ادراكه لها ومن ثم قيامه بتحويلها داخليا واعادة انتاجها فى عمل فنى خاص أو قد يكون معبرا عن تراوضه بين أنماط مختلفة من الأساليب المعرفية ، مثلا تفضيل شتاينبك مثلا للشكل المتعدد الذى يتجاوز فيه القصة القصيرة مع الرواية أى التى توضع فيه عدة قصص

قصيرة معا كي تؤدى بنا في النهاية الى شكل الرواية ، هذا الشكل هو تعبير عن اسلوب معرفي في شكل قصص قصيرة ، واسلوب روائي في نفس الوقت ، رغبة في الحصول على المعلومات بطريقة موجزة مكثفة ولكنها تتراكم تدريجيا وشيئا فشيئا حتى تؤدى الى بناء كبير في نفس الوقت هو الرواية .

سادسا : تصالح النظريات المختلفة : حالة همنجواى :

يعتبر الكاتب الأمريكي أرنست همنجواى من أغزر الكتاب وأجودهم انتاجا خلال القرن العشرين ، وقد استمر يكتب منذ عشرينات هذا القرن حتى خمسيناته وخلال ذلك نشر عددا كبيرا من القصص والروايات الهامة منها : وداعا للسلاح ــ الموت بعد الظهيرة ــ تلال أفريقيا الخضراء ــ لمن تدق الأجراس ــ العجوز والبحر ، وغير ذلك من الأعمال ، وقد حصل على جائزة نوبل في الأدب عام ١٩٥٤ م .

يتساءل وليم صمويل W. Samuel في دراسته التي نعرض لها الآن حول شخصية همنجواى والتي نشرها ضمن كتابه « الشخصية » ، بحث عن مصادر السلوك الانساني »
Personality, search for the sources of Human Behaviour
عام ١٩٨١ م ، يتساءل قائلا : انه فيما يتعلق بشخصية مثيرة للاعجاب مثل شخصية همنجواى لابد أن يدور في أذهاننا سؤال هو : أى نوع من الأشخاص كان همنجواى ؟ ويجيب بأن جانبا كبيرا من هذا السؤال يتعلق برغبتنا في فهم الأسباب التي جعلت همنجواى يفعل الأشياء التي فعلها ويكتب الأعمال التي كتبها .

ان معرفة الحقائق الخاصة بسيرة همنجواى الذاتية هي أمر ضرورى كخطوة أولى كما يقول صمويل ــ من أجل الوصول الى هذا الفهم ، لكن هذه الحقائق بمفردها لن تخبرنا عن الأسباب التي جعلت حياة همنجواى تسير بهذه الطريقة أو تأخذ هذا المسار ، فمن أجل الاجابة على هذا السؤال لابد أن نفسر هذه الحقائق وهذه المهمة الأساسية لعلماء النفس الذين يهتمون بدراسة الشخصية الانسانية . وعند بدايتنا لعملية تفسير حقائق حياة همنجواى سوف ندرك أن نفس هذه الحقائق قابلة للتفسير من خلال وجهات نظر متعددة خاصة بالنظريات المختلفة السائدة الآن في مجال سيكولوجية الشخصية .

ولد همنجواى في ٢١ يولية ١٨٩٩ وكان والده طبيبا مشهورا في « أوك بارك » احدى ضواحي مدينة شيكاغو وكان كبير أطباء التوليد في

مستشفى هذه الضاحية ، وكانت هوايات همنجواى الأب (الذى كان يحب أن يدعى بابا » هى الصيد وتحنيط الحيوانات وطهى وجبات الطعام لأسرته ، أما زوجته ــ والدة همنجواى الابن الكاتب ــ فكانت تدعى جريس وكانت تطمح لأن تكون مغنية أوبرا ، لكن آمالها هذه أعيقت بفعل مشكلات خاصة فى عينها • ومع ذلك فقد حافظت هذه الأم على اهتماماتها الفنية وأصرت على أن يشتمل منزل الأسرة فى « أوك بارك » على غرفة واسعة للموسيقى تحتوى على خشبة مسرح مجهزة لفرقة موسيقية كاملة ، كانت هذه الأم تجلس عليها أحيانا وتغنى للضيوف من مدعويها •

اضافة الى ذلك فقد اشتملت هذه الأسرة على أربع أخوات لهمنجواى ــ الابن ــ وعلى أخ آخر جاء أخيرا وكان أصغر من أرنست بست عشرة سنة •

كان بابا همنجواى وزوجته جريس رغم اختلاف طباعهما فى جوانب عديدة يشتركان فى سمة واحدة أساسية : التدين أو الورع المسيحى الشديد ، فقد كان الأب يعاقب السلوك السيىء الذى يقوم به أحد أبنائه بأن يحلق له شعر رأسه تماما وان يجعل الولد ــ أو البنت ــ العاصى يجثو على ركبتيه ويطلب الصفح والمغفرة من الرب • ورغم صورة الصلابة والسيطرة والاهتمام بالنشاطات الخارجية (*) التى كان يبدو عليها الأب فان الابن أرنست الصغير قد أدرك أباه فى صورة الرجل الجبان الذى تسيطر عليه زوجته ، وفى نفس الوقت توحد أرنست مع اهتمامات أبيه الخارجية ، وقد تلقى أول صنارة لصيد الأسماك فى سن الثالثة أما فى سن العاشرة فامتلك بندقية خردق (رش) صغيرة وعندما كان يغضب مع والده كان يختفى ببندقيته فى مخبأ بالحديقة ويصوب بندقيته الى أبيه بينما يكون هذا الأب يعمل فى ساحة الحديقة أو فى « زريبتها » •

فى تلك الأثناء كانت الأم تحاول أن تجعل أرنست يقتفى آثار اهتماماتها الفنية فجعلته يبدأ فى العزف على آلة التشيلو (**) ولم يكن أرنست مهتما بدرجة كبيرة بالموسيقى ، لذلك فان والدته كفت بعد ذلك عن مواصلة جهودها المضنية معه ، وبدأ أرنست يتعلم بدلا من ذلك دروسا بمسدس قديم • وقد صدم همنجواى بمقتل أبيه لكنه أصبح أكثر اقتناعا بأن والده كان جبانا وقد عبر عن ذلك من خلال احدى شخصياته فى رواية « لمن تدق الأجراس » •

(*) المقصود هنا النشاطات التى تتم فى المناطق الخلوية خارج المنزل مثل نشاط صيد الحيوانات وصيد السمك وما شابه ذلك •

(**) أو الفيولونسيل او الكمنجة الكبيرة •

وكان على همنجواى أن يخوض معركة حياة طويلة الأمد — حرفيا ومجازيا — كى يتجنب صفة الجبن التى التصقت بوالده ٠

كان همنجواى مندفعا وسريع الغضب — مثل أبيه — وكان يرد على الاهانات أو حتى النقد الخفيف من خلال التحدى والمبارزة والعراك بالأيدى ٠

واضافة الى الجروح والعظام المكسورة التى نتجت عن مثل هذه المجابهات ، فقد مر همنجواى بسلسلة طويلة من الحوادث التى اشتملت أيضا على اصابات فى رأسه ٠ فقد نطحه ثور خلال ممارسته لمصارعة الثيران ، وجرح بشكل بالغ حول عينه اليسرى فى حادثة « تاكسى » فى لندن خلال الحرب العالمية الثانية وأصيب مرتين بشكل بالغ نتيجة حادثتى طائرة ارتطمت بالأرض أثناء رحلة صيد فى أفريقيا فى عام ١٩٥٤ ٠ وقد نتج عن الحادثة الأخيرة كسر فى جمجمته واصابات داخلية فى الطحال والكلية والكبد والعمود الفقرى ، وفى حادث سابق فى كوبا عام ١٩٤٥ م كان قد أصيب فى حادث سيارة نتيجة اصطدام احدى مرايا السيارة برأسه ٠ وفى عام ١٩٤٩ م انتشرت حالة من سرطان الجلد الخفيف حول وجهه ٠

وليس من المستبعد — كما يشير عديد من الباحثين الذين اعتمد عليهم صمويل فى دراسته (أمثال بيكر S. Baker وارونوفيتز A. Arnowitz وهاميل P. Hamill — ان تلك الحياة المليئة بالاصابات والصراعات وضغط الدم المرتفع وكذلك الافراط فى الأكل والشرب ، قد قامت كلها بالتأثير المعاكس على عقل همنجواى ، لقد كان يشكو دائما من ميول تتحرك فى اتجاه الاضطراب العقلى وبعد الحرب العالمية الثانية بدأ يشعر بصداع مؤلم وطنين فى الأذنين وبطء فى التفكير والكلام مع ميل لكتابة مقاطع مهزوزة أو بطريقة تتسم بالتردد ، مع وجود اضطرابات فى السمع ٠

كان همنجواى أيضا قد أصيب بالاكتئاب نتيجة موت أمه ٠ وزوجته الأولى وعديد من أصدقائه المقربين ، وخلال الخمسينات المتأخرة اضطر نتيجة الحرب الأهلية فى كوبا أن يترك منزله قرب العاصمة هافانا وكان خلال ذلك يشعر بالخوف من تعقب وكالة المخابرات المركزية الأمريكية له نتيجة صداقته وتأييده لفيدل كاسترو ، وأصبحت فترات اكتئابه أكثر تكرارا وأطول أمدا ٠

فى أواخر الستينات بدأ همنجواى يتلقى علاجا طبيا نفسيا وتلقى مجموعة من الصدمات الكهربائية العلاجية اشتملت على مرور حوالى ١٠٠ فولت كهربائى عبر مخه من أحد صدغيه الى الصدغ الآخر ولمدة معينة (كسر من الثانية) ، وقد أدى هذا فى النهاية الى تحريره بشكل ناجح من موجات الاكتئاب العنيفة ، لكن أحد الآثار الضارة لهذا العلاج الكهربائى كان هو فقدان الذاكرة وضعفها وقد اعترف همنجواى لأحد أصدقائه أن العلاج قد أبطل أو قام بمحو ذاكرته الذى كان أمرا حاسما فى أهميته بالنسبة له ككاتب ٠

ذات صباح وفى يوم ٢ يولية ١٩٦١ م وبينما كان فى حالة من الاعياء الجسدى والعقلى ، شاعرا بالعجز عن المقاومة ، قبل همنجواى حكم مانيتو (*) وقام ثانية بنفس الدور الانهزامى الأخير الذى قام به والده ، فأطلق على جبهته الرصاص من خلال بندقيته المفضلة ذات الماسورتين ٠

كيف يمكن أن يفسر علماء التحليل النفسى وقائع حياة وموت همنجواى ؟

ان غرائز الحياة والموت هى من الأمور الجوهرية بالنسبة لهؤلاء المنظرين ، فغريزة الموت هى دافع غلاب عندما يتم ابعادها من خلال غرائز الحياة التى تعارض غرائز الموت تظهر الرغبة العدوانية ضد الآخرين ، ويكشف هذا الدافع العدوانى عن نفسه أولا من خلال وقوع الطفل الذكر الصغير فى حب أمه التى تقوم برعايته مع رغبة فى امتلاكها جنسيا (وفقا لعقدة أوديب) والتخلص من الغريم المنافس الذى ينازعه عليها فى الملاكمة وقد انهزم عدة مرات بشكل ساحق وذلك لأنه عرض نفسه منذ بداية ممارسته للملاكمة لأن يشترك فى بطولات ضد مجموعة من الملاكمين المحترفين ٠

كانت حياة همنجواى وكتاباته منسوجة بشكل كبير من خلال خيوط الصراع والموت ، وقد كانت قصته الأولى بعنوان « حكم مانيتو » (**) ـ وقد نشرها عام ١٩١٦ فى المجلة الأدبية للمدرسة الثانوية لضاحية « أوك بارك » ـ تدور حول صياد فرنسى وقع فى شراك مصيدة الدببة التى

(*) أول قصة كتبها فى حياته وسترد الاشارة اليها ٠

(**) المانيت هو آلة أو روح مسيطر على قوى الطبيعة عند الهنود الحمر (المؤلف) ٠

نصبها هو نفسه بعد قتله لزميل له اتهم ظلما بالسرقة ، وقد قتل هذا الصياد نفسه بعد ذلك مفضلا ذلك على مواجهة هجوم الذئاب الضارية الذى كان يوشك على الحدوث •

خلال الحرب العالمية الأولى رغب همنجواى بشدة فى التطوع فى الخدمة العسكرية لكن رغبته هذه رفضت بسبب وجود تلف فى جهاز الرؤية لديه فى عينه اليسرى وقد نتج هذا التلف ، لا عن اصابات دائمة حدثت له خلال ممارسته ـ والقصيرة زمنيا أيضا ـ للملاكمة قبل ذلك ومن ثم فقد تم الحاق همنجواى بقوة الصليب الأحمر الطبية وأرسل الى ايطاليا لكنه أصر على أن يكون فى الخطوط الأمامية ، وقد أصيب على الفور بقذيفة مورتر (مدفع هاون) جاءت من الجبهة النمساوية ، وقد دخلت شظايا عديدة من هذه القنبلة فى ساقيه وكان يجب وضع عظام متحركة من مادة الألمونيوم فى ركبتيه لعلاج هذه الاصابات ، لكن همنجواى وبما يشبه المعجزة اجتاز هذه الحادثة دون أضرار كبيرة تذكر الا بعض مظاهر العرج (أثناء تلك الحادثة كان هناك ثلاثة جنود يقفون بجواره وقد قتلهم الانفجار جميعا) •

فى عام ١٩٢٨ كان « بابا » همنجواى قد بدأ يعانى من مرضين بدا أنهما لاشفاء له منهما ، كان الأب همنجواى فى ذلك العام قد بلغ السابعة والستين من عمره ، وقد أخبر زوجته بعد الظهيرة أنه سيذهب الى الدور العلوى ليغفو قليلا ، وتحرك بهدوء الى غرفته ثم أطلق النار على رأسه وهو الأب ، أما حوالى عمر الخامسة ونتيجة لخوفه من عملية الخصاء التى يقوم بها الأب يقوم الطفل بالتخلى عن انجذابه الجنسى نحو أمه والقيام بالتوحد مع الأب ويقوم نتيجة لذلك باستدماج (أو استدخال) Internalization الرموز الأخلاقية للأب • وكلما تزايد خوف الابن من الخصاء تزايدت رغبته فى التوحد مع الأب ومن ثم تقليده لسماته الذكرية (١٥٩) •

كذلك فان نظرية التحليل النفسى قد تقول ان همنجواى قد حقق فقط قدرا جزئيا من التوحد مع أبيه نتيجة اعتقاده بأن الأب كان خاضعا بشكل واضح لزوجته قوية الشكيمة • وان همنجواى ـ الابن ـ قد تبنى

(★) فى التحليل النفسى « تكوين رد الفعل » هى العملية التى يتم من خلالها التحكم فى المشاعر أو الدوافع غير المقبولة من خلال تكوين انماط سلوكية معارضة لها بشكل مباشر (مثل التعبير من خلال الكراهية عن الحب •• الخ) • مثلا أن يخفى احد الناس مشاعر الحب لديه لشخص آخر ويظهر له مشاعر الكراهية ، أو أن تظهر السلوكيات المضادة للمجتمع من ناحية الأشخاص الذين يعانون بشدة من الوحدة أو من تاريخ طويل من العزلة أو الرقة البالغة (١٦٠) •

فقط الجوانب السطحية فقط من صورة والده ، وهى الخاصة بالخروج للخلاء والصيد ٠٠٠ الخ لكنه توحد بشكل جزئى أيضا مع اهتمامات أمه الفنية ، ونتيجة لاحساسه ـ عند مستوى اللاشعور ـ بأن اختياره لمهنة الأدب يمثل نشاطا أو تنشيطا للمكون « الانثوى » من شخصيته فقد حاول همنجواى أن يخفى هذه الحقيقة عن نفسه وعن الآخرين من خلال عملية تسمى بتكوين رد الفعل Reaction formation ، بمعنى آخر ، لقد حاول همنجواى أن يتسم باتجاه ذكورى خشن مبالغ فيه يخفى من خلال احساسه « الانثوى » الداخلى ، ويمكن الكشف عن أن سلوكه كان محكوما من خلال هذه العملية الدفاعية أكثر من كونه تعبيرا مباشرا عن اتجاهاته أو دوافعه العدوانية من خلال العديد من الحوادث التى حدثت له ، ويقول بعض المحللين النفسيين أن الماسوشية (أو المازوخية) التى هى العدوان الموجه نحو الذات هى خاصية أنثوية ، وقد كانت لدى همنجواى رغبة لاشعورية فى المعاناة بل وحتى فى الموت ، وهى رغبة عبرت عن نفسها من خلال أن كل مظاهر شجاعته « الذكورية » قد انتهت باصابات مؤسفة وهو ما لا يحدث لكل الناس « الشجعان » ، ونتيجة لشعور همنجواى عندما كبر بالتهديد الخاص المتصل بجبن أبيه البين عندما انتحر ، قرر همنجواى أن يكون أكثر رجولة مما كان ، وقد بدأت هذه الجبهة القوية فى الانهيار عندما تراكمت الاصابات وتدهورت الصحة وأصبحت هناك صعوبة متزايدة لدى همنجواى للاحتفاظ بحالة صحية ـ أو رياضية ـ قوية ٠ مع تزايد ضعف الميكانزيمات الدفاعية النفسية ـ الذكرية ـ لدى همنجواى ، بدأ الجانب الأنثوى من شخصيته فى الظهور أكثر وأكثر عند مستوى وعيه الشعورى ، وحيث انه كان غير قادر على تقبل ذلك الجانب من نفسه ، رافضا لذلك الاعتماد المتزايد على الآخرين فقد انجرف الى حالة من الاكتئاب ، وغمره دافع قوى لتدمير الذات ، وكان هذا الدافع ـ أو الاندفاع ـ قد انتظر حوالى ستين عاما (هى حياة همنجواى تقريبا) كى يعبر عن نفسه بشكل مباشر ٠

أما العلماء أصحاب التوجه النظرى السلوكى فقد ينظرون الى التفسير السابق باعتباره خياليا الى حد ما ٠ فالأطفال فى رأيهم يميلون الى الانغماس فى السلوكيات وتبنى المعتقدات التى يكافئهم آباؤهم وأمهاتهم عليها ولذلك فليس هناك من مدعاة للدهشة لأن والدة همنجواى قد استطاعت أن تستثر بعض الاهتمامات الفنية لدى ابنها حيث ان الأبناء عادة ما يتلقون مكافآت عديدة وهامة اذا قاموا بأداء سلوكيات تحبها الأم وتشجعها ٠

وفى الظروف العادية غالبـا ما يفـرض الأب والأم النمط الجنسى المقبول ثقافيا على أبنائهمـا • ولذلك فليس من المدهش أيضـا أن يكون همنجواى قد اهتم بممارسة النشاطات الخارجية الخلوية مثـل أبيه أكثر من ممارسته لاهتمامات وسلوكيات أمه •

فى أواخر حياته أطلق همنجواى لحيته بشكل كامل مثل أبيه كما كان يفضل أن تشير زوجاته وكذلك أصدقـاؤه اليـه باسم « بابـا » ، أما موضوعات الموت والعدوان والفرد الذى يحارب أشياء غريبة ميئوس منها فى عالم غير مفهـوم ، فانها كلها كما تظهـر فى قصص همنجواى ، تعكس القوى النشطة فى مجتمع وقع بين براثن حربين عالميتين لمجتمـع وأيضا أزمات الفترة الفاصلة بينهما ، وقد قدم المجتمع مكافآته بلا حدود للمؤلفين الذين قالوا الكلمـة التى كان المجتمع مستعدا لسماعها • وقد كوفىء همنجواى لأنه وصف وصور الناس وهم فى حالة فعـل أو نشاط وقام أيضا بادماج خصائص وسمات شخصياته الروائية والقصصية داخل شخصيته هو الخاصة • ومع بدايـة تغـير المناخ الاجتماعى بعد الحـرب العالمية الثانية لم يعد أسلوب كتابة همنجواى ولا سلوكه يستقبلان بشكل حماسى كمـا كان يحدث فى الماضى • وقد أدت الأحـداث الخاصة بموت أصدقائه الحميمين وكذلك العديد من أفراد أسرته وأقاربه ، وأيضا تراكم الأمراض ومصادر المعاناة عليه الى جعـل الحياة أقل تحقيقـا للاشبـاع والمكافأة كما كانت فى الماضى ، وربما بدا الموت فى تلك الحالة راحة مطلوبة أكثر من مصادر التنغيص والقلق والانزعاج والتعب التى لا يمكن تحملها وربما كان همنجواى خلال قيامه بالانتحار بمحاكاة سلوك آخـر قام به شخص كانت له قيمته الكبيرة عنده وهو والده •

هذا ما سيقوله علماء النفس من المنظور السلوكى ، فماذا يمكن أن يقول العلماء من منظور علم الشخصية Personology ؟ (*)سيقول هؤلاء العلمـــاء من خـــلال تأكيدهم لأهمية السمات والاستعدادات الوراثية ان العدوان وكذلك الاكتئاب هما من السمات ذات المكونات البيولوجية وربما الوراثية•وان استعداد همنجواى للعدوان ربما كانت له علاقته البيولوجية بتلك المظاهر السلوكية الدالة على العدوان التى كانت تظهر كثيرا فى سلوك والده ، أما عن قابليـة همنجـواى للاكتئاب فيمكن أن نجـــد جذورها أو خصائصها الوراثية المميزة فى تلك المظاهر السلوكية الدالة على الاكتئاب والعزلة وعدم السعادة التى كانت تظهر فى سلوك « جريس همنجواى » (والدته) •

(*) أمثال موراى ومارى والبورت ويمكن ان نضيف أيضا ايزنك وكاتل (المؤلف) •

ان الخبرات المبكرة مثل تلقى صفعات مؤلمة من والده الذى كان يطلب منه أن يجثو على ركبتيه قبل أن يرضى عنه ربما كانت هى التى وضعت الأساس لذلك الاتجاه المازوخى الخاص بتدمير الذات لدى همنجواى ، وأكثر من ذلك فان خبرات هذا الكاتب الكبير خلال الحرب العالمية الأولى والتى جرح فيها بشكل متكرر شديد الايلام قد أحدثت فعلا لديه مخاوف وكوابيس ومظاهر أرق واضطرابات ليلية متعددة وربما ساهمت هذه المخاوف فى اضطرابات شخصية بشكل كبير وهى الاضطرابات التى ظهرت بشكل متزايد فى السنوات الأخيرة من حياة همنجواى ، وأخيرا فان المرء يمكنه أن يضع فى اعتباره الاصابات التى يمكن أن تحدث للمخ نتيجة تعاطى الكحوليات وكذلك الأضرار والاصابات الجسيمة الناتجة عن مصادر خارجية (كالسيارات والحيوانات ... الخ) هذه الاصابات قد تتفاعل مع استعدادات همنجواى وسماته بطريقة تجعله عاجزا عن مواجهة المشقات التى تصاحب عمليات التقدم فى العمر .

هذا ما يقوله علماء علم الشخصية ، فماذا يقول علم النفس الانسانى Humanistic Psychology أمثال ماسلو وكارل روجرز وغيرهما ؟

سيقول هؤلاء العلماء أتباع المنظور الفينومينولوجى أو الظاهراتى فى التفسير ان المرء يمكنه أن يكتشف من كتابات همنجواى أن رؤيته للهدف من الحياة لم تكن قائمة على أساس مراكمة مصادر الراحة والدعة والسكينة أو الانسحاب من معارك الحياة الواقعية والاستغراق فى الذات ولكن كانت هذه الرؤية تنبعث من قناعة همنجواى بأن على المرء أن يحارب معركة كبيرة أو « أن يبلى بلاء حسنا » وأن يبذل أقصى ما فى وسعه من أجل تلك القضايا التى يشعر المرء أنها قضايا صميمة أو أنها قضايا الحق . وأيضا أن المرء يدرك فى نفس الوقت أن كل هذه الصراعات الفردية كانت من أجل أهداف طويلة الأمد مستحيلة وميئوس منها فى عالم يقول انه يحترم المبادىء والمثل العليا الخاصة بالعدل لكنه يسلك بشكل مضاد تماما لهذه المبادىء والمثل .

ان أفضل المعارك وأكثرها نظافة فى ضوء هذا التصور النظرى هى تلك التى تشن على المستوى الفردى مابين الانسان والانسان ، أو بطريقة أفضل ، ما بين الانسان وبين الطبيعة الهمجية أو الحيوانية أو البدائية بداخله أو بداخل الآخر ، انها الصراعات التى تكون فيها المبادىء المجردة موجودة بشكل ضئيل فقط ، فالمبادىء التى تتم من أجلها الصراعات هنا مشتقة من الواقع الحياتى الأرضى اليومى للانسان وفى نهاية الصراع يحتفل المرء بانتصاره أو يحكم على نفسه بالهزيمة ، هذه هى الأفكار الأساسية

والأهداف والغايات التى اعتنقها همنجواى وعاش من أجلها ، ومن خلالها أنهى حياته أيضا وفى النهاية نتساءل : أى هذه الأطر النظرية أكثر صحة أو أكثر دقة فى التفسير ؟ هل من الضرورى أن يكون أحد هذه الأطر صحيحا ، وتكون الأطر التفسيرية الأخرى هى الخاطئة ؟ أم أن هناك امكانية لأن يزودنا كل اطار باستبصارات خاصة حول شخصية همنجواى ومن ثم تكون هناك رؤية كلية صحيحة حول شخصيته ؟

الاجابة على السؤال الأخير هى الأكثر أهمية ، فهناك امكانية تكوين رؤية كلية حول شخصية همنجواى ومن الأطر النظرية ، وملخص هذه الرؤية هى كما يلى :

الى حد كبير تظهر لنا حياة همنجواى صدق تلك المقولة الشائعة ــ نقلا عن فرويد ــ « بأن الطفل هو أب الرجل » فالعديد من الخصائص المميزة لهمنجواى فى طفولته استمرت معه ومن خلال تعديلات طفيفة ــ خلال يفاعته ورجولته ٠

فى عمر الثالثة صاح همنجواى لأول مرة « أنا لا أخشى شيئا » ، وكان ذلك هو القول المأثور أو الحكمة المتحكمة فى سلوكه فى مواجهة المحن التى تراكمت بعد وقت طويل من اكتشافه أن الحياة تشتمل على أشياء وأحداث كثيرة مثيرة للخوف ٠ لقد كانت حياته عبارة عن سلسلة طويلة من محاولات امتلاك سر الشجاعة والتحمل الجسدى الذى قام والده وربما والدته أيضا بتنشئته عليه منذ وقت مبكر ، لقد ظل حبه للطبيعة وللصيد والقنص ولحرية التجوال فى الغابات والبحار والأنهار والاحتفاظ برباطة الجأش معه الى نهاية حياته ٠ ومثله مثل أبيه لم يكن قادرا على الجلوس لفترة قصيرة أو طويلة فى البيت فى مملكة الموسيقى كما كانت والدته تريده أن يفعل ، لكنه بعد ذلك تحرك خلفها فى مجال تذوق الفنون التشكيلية وخاصة التصوير الزيتى ، أما ابداعه الخاص ــ الذى كان يعود فى جوهره اليها اما بالوراثة أو من خلال التدريب المبكر ــ فقد أخذ اتجاهات فى حياته لم تفهمها أمه بل ولم توافق عليها (١٦١) ٠

لقد كان يشارك والده تصميمه وارادته على وضع الأشياء بشكل « منظم » أو مناسب أو محدد وهى صفة كانت تشيع فى مفرداته ومفردات والده أيضا ٠

بطبيعة الحال يمكننا القول بأن استمرار أو عدم استمرار بعض السمات أو الخصائص فى حياة الفرد ليس هو الأمر المثير للاهتمام بشكل

خاص فالأمر الأكثر أهمية هو : لماذا سارت حياة هذ االشخص فى هذا المسار الخاص ؟

يؤكد العلماء أصحاب الميول التحليلية النفسية على أهمية تلك الخبرات المبكرة ـ التي حدثت لأرنست همنجواى فى طفولته ـ ويحاولون ربط هذه الخبرات بالأزمة الأوديبية ٠

فقد كتبت « جريس همنجواى » فى يومياتها أن أرنست قد جاء ذات صباح الى غرفة نومها وهو فى عمر الخامسة وأنها أخبرته بذلك السر المبهج بأن اللهسيعطيهم طفلا آخر صغيرا ، وبعد شهور قليلة من هذا مات أبوها وانتقلت الأسرة من منزلها التى عاشت فيه منذ فترة تسبق ولادة أرنست الى منزل آخر أكثر اتساعا فى ضاحية أوك وبعد ذلك بعدة سنوات كان أرنست مازال يتذكر بشكل شديد الحيوية احدى التفاصيل المثيرة للفضول حول ذلك الانتقال الذى حدث التخلص من مجموعات جدة من الثعابين « فالعديد من الأشياء التى كان لا يجب نقلها تم احراقها فى الفناء الخارجى للمنزل ، واننى أتذكر تلك الجرار والأوانى الاغريقية القديمة التى ألقيت فى النار وكيف انفجرت وأصدرت فرقعات فى اللهيب ، والنار التى انبعثت وتزايدت بتأثير الكحول » ، « أتذكر الثعابين المحترقة فى النار فى الفناء الخلفى ٠٠٠ » (١٦٢) ٠

لقد عانى همنجواى من خوف دائم من الثعابين ، وعبر أيضا عن شعوره بالقلق وعدم الأمن عند مواجهته لأى تحد لذكورته أو لقوته الجنسية (*) ، كما كان شديد الافتتان بالموت وشديد الخوف منه أيضا ورغم أن هذه السمة الأخيرة كانت واضحة فى حياته قبل انتحار والده بوقت طويل فان هذا الانتحار قد ساعد على ظهور هذه السمة بشكل مكثف لديه ، كان أرنست يدرك والده باعتباره خاضعا لوالدته التى تستغله فى أعمال الطهى وغير ذلك من الأعمال المنزلية اضافة الى قيامه بعمله كطبيب يقوم بتزويد الأسرة بدخلها الأساسى ٠ وقد ازدرى أرنست هذا الضعف من أبيه كما قام بلوم أمه باعتبارها هى التى دفعت أباه للانتحار ٠

بتجميع كل هذه الخيوط قد يقوم المحللون النفسيون بتفسير شخصية همنجواى باعتباره يعانى من حل غير كامل لعقدة أديب ٠

فعلى مستوى السطح ، قد تبدو شخصيته باعتبارها مثالا مكتملا للشخصية العدوانية الذكورية غير المبالية أو الطائشة ولكن عند الطرف

(★) تزوج همنجواى اربع مرات ٠

الآخر يظهر النشاط الخاص بتكوين رد الفعل الذى يعمل ضد الجوانب الأنثوية من الشخصية ، وقد يفسر يونج مثل هذه الحالة بقوله أنه كلما زاد التعبير عن الأنيموس Animus (*) فى قناع الشخص Persona (**) دل ذلك على قوة الأنيما Anima (***) المكبوتة بداخله (١٦٣) أما أدلر A. Adlar فقد يستخدم مصطلحات أخرى ، فقد يلاحظ أن همنجواى كانت لديه مشاعر نقص شديدة ناتجة عن شعوره بعدم الأمن أو التهديد الاجتماعى وكذلك وجود مشاعر نقص جسمية حقيقية أو متخيلة وأيضا موقعه كطفل ثان ، كان ترتيبه دائما خلال سنواته الدراسية يأتى بعد أخته الكبرى . ومن أجل التغلب على مشاعر النقص هذه قام همنجواى بتطوير عقدة تعويضية للتفوق بشكل مبالغ فيه .

ماذا يمكن أن يقول علم نفس الشخصية الذى يهتم بالسمات والاستعدادات ؟

ان البورت يمكن أن يقول ان أنماط السلوك والاهتمامات التى قام الوالدان بتكوينها وترسيخها لدى همنجواى مبكرا قد أصبحت بعد ذلك دوافع مستقلة وظيفيا(****) Functionally Autonomy جعلت همنجواى يضع أهدافا لنفسه مثل حبه للصيد وللأدب الجيد التى أصبحت بعد ذلك تحدث لكونها ممتعة له فى ذاتها . أما موراى فقد يقول أن الحاجات needs الخاصة فى شخصية همنجواى جعلت حياته تعمل على اظهار بعض الاستعدادات الخاصة بموضوعات معينة خلال بحثه عن أنواع النشاطات والشخصيات التى تسمح لحاجاته بالتعبير عن نفسها ، ومن بين الحاجات السائدة فى شخصية همنجواى نجدتلك الحاجات التى تقع فى مجموعة الحاجات الخاصة بالسيطرة (كالعدوان والتفوق أو البروز والاستعراض) وكذلك تلك الحاجات الخاصة بالتعبير الحسى Sensual Expression أو الشهوى كالاستعراض واللعب والنزعة والحسية (*****) Sentience (كالجنس) .

(★) الأنيموس : الجوانب الذكورية داخل الانسان .

(★★) القناع : الواجهة الاجتماعية التى تظهر بها الشخصية .

(★★★) الأنيما : الجوانب الأنثوية داخل شخصية الانسان .

(★★★★) اشارة الى مفهوم البورت عن الاستقلال الذاتى الوظيفى الذى يشير الى أن بعض النشاطات التى كانت تمارس من قبل من أجل أهداف معينة تتحول بعد ذلك الى أهداف فى حد ذاتها ، فمثلا الصياد الجائع بعد ان يشبع يمكن أن يصيد من أجل الصيد ذاته هنا يتحول السلوك من وسيلة لغاية فى حد ذاته (المؤلف) .

(★★★★★) البحث عن الانطباعات الحسية والاستمتاع بها (المؤلف) .

ماذا يمكن أن يقول علماء علم النفس الانسانى أيضا حول همنجواى ؟ هل كان همنجواى شخصا محققا لذاته ؟ قد نقول انه لم يكن كذلك حيث انه وفقا لمدرج ماسلو حول الحاجات والذى سبق أن أشرنا اليه فى موضوع سابق من هذا الفصل فان همنجواى لم يشبع ميله وتوقه وحاجته الدائمة للأمن والحب والاحترام أو التوقير الاجتماعى وقد أبعده عدم الاشباع هذا عن التحقيق الكامل لذاته ، هذا رغم مروره دون شك بخبرات ذروة حقق من خلالها ذاته وكشف بواسطتها عن مواقفه ككاتب ، وقد أظهر همنجواى كذلك علامات كثيرة على عدم ثقته فى الآخرين وكشف عن مشاعره العدائية تجاههم • وقد يدرك روجرز أيضا هذه الجوانب من شخصيــة همنجواى باعتبارها عوائق أمام دافع تحقيق الذات •

أما عند المستوى الأقل تأثرا بالنزعة الانسانية والأكثر تأثرا بالنزعة الوجودية فان المرء قد يقول ان همنجواى كانت لديه فلسفة للحياة اشتملت على فكرة أن كل فرد مسئول كلية عن اختياراته التى يقوم بها وقد جاءت هذه الفلسفة وظهرت بشكل مباشر أو غير مباشر فى أعمال عديدة لهمنجواى وبصفة خاصة فى « لمن تدق الأجراس » فبطل هذه الرواية جندى أمريكى يسمى روبرت جوردان يقاتل الى جـانب المتمردين فى الحـرب الأهليـة الاسبانية ، وشخصيته قريبــة فى نمطها من شخصية همنجواى وقد كان أبوه أيضا متسما بالجبن وأمه ــ أيضا ــ متسمة بالسيطرة ، وقد انتحر أبوه كذلك بأن أطلق على نفسه مقذوفا ناريا من بنـدقية قديمة مخزونة أيضا !! فى نهاية الرواية اختار جوردان الجـريح أن ينتحر بشـكل غير مباشر بأن يواجه وحده قوة تتكون من كتيبة فاشية فى موقف بدا ميئوسا منه بشكل واضح

وأخيرا : ماذا يمكن أن يقول العلماء الذين ينطلقون من منظور سلوكى ومن خلال نظرية التعلم الاجتماعى حول شخصية همنجواى ؟ ماذا يمكن أن يقول علماء أمثال دولارد وميللر وسكنروباندورا وولترز ؟ •

انهم يلاحظون أن همنجواى قد تلقى مكافآت عديدة فى طفولتــه كى يسلك بشـكل استعراضى ، فهناك دلائل على وجود حفـلات كثيرة كانت تقيمها الأسرة لأطفالها وزملائهم فى المدرسة ، وهناك دلائل كثيرة أخرى على المسرحيات والمهرجانات التى اشترك فيها أطفال هذه الأسرة وكذلك علامات التكريم التى تلقوها ، كذلك تقدم شخصية جريس همنجواى « الأم نموذجا

لتلك النزعة التعبيرية عن الذات والتى ظهرت فى نشاطاتها الخاصة بعزف الموسيقى على خشبه مسرح فى منزل الأسرة • وفى نفس الوقت فان الوالدين كليهما قد قام بتشجيع السلوكيات المناسبة لدى أرنست والخاصة بلعب الدور الذكرى ولذلك فليس هنالك من مدعاة للدهشة فى كونه قد تبنى العديد من سمات واهتمامات أبيه وكذلك كما تمت الاشارة سابقا فقد كان المجتمع فى ذلك الوقت الذى كتب فيه همنجواى أهم أعماله مهيئا كى يسمح ـ ويدفع ـ كل ما يتعلق بالجوانب العميقة من شخصية الكاتب ، أما بعد الحرب العالمية الثانية وبعد الحرب الكورية فقد أصبح الأمريكيون أقل اهتماما بتلك المغامرات الخشنة أو العنيفة الموجودة فى روايات همنجواى ، وحيث ان همنجواى قد وجد صعوبة شديدة فى تطوير أساليب جديدة فى الكتابة أو السلوك فانه قد أصيب بالاحباط والاكتئاب • ان اكتئاب همنجواى وكذلك انتحاره يمكن تفسيرهما فى ضوء ظاهرة الشعور باللاجدوى المتعلقة Learned Helplessness فمع شعوره بالعجز عن المشاركة فى نشاطاته ومظاهر تسليته شديدة الحيوية والمفضلة بالنسبة له ، ونتيجة لحزنه نتيجة لموت عديد من الأشخاص القريبين منه ربما شعر همنجواى فى أواخر خمسينات عمره أن الحياة لم تعد تقدم له أية مكافآت أو لم تعد تثيبه بشكل مناسب يجعلها تستحق أن تعاش •

كذلك فقد وجد همنجواى نفسه يلعب دور الشخص المريض بحيث ان الأشياء التى كان يقوم بها نفسه ، أصبح الآخرون يقومون بها الآن له ، مثل هذه الحالة من الاعتماد ربما كانت هى التى ساعدت على تفاقم شعور همنجواى باللاجدوى والاكتئاب •

مرة أخرى يتساءل المرء ما هو المنحى أو التصور النظرى الذى يقدم لنا استبصارات أكثر وضوحا وأكثر اكتمالا حول عقل همنجواى وشخصيته: التحليل النفسى أم الاتجاه الاستعدادات والسمات أم الاتجاه الانسانى الوجودى أم النظرية السلوكية ؟

وفى واقع الأمر كما يقول وليم صمويل ان كل وجهة نظر من هذه الوجهات لها منظورها الخاص حول هذا المؤلف الشهير وان كل وجهة من هذه الوجهات يمكن أن تكون صحيحة بدرجة تزيد أو تقل عن الوجهات الأخرى ، فالسيرة الذاتية لهمنجواى تخبرنا بما عرفه الاخصائيون فى علم النفس الاكلينيكى وكذلك الأطباء النفسيون منذ وقت طويل من ان نفس الحالة الواحدة يمكن تفسيرها من خلال طرائق عديدة أو وسائل مختلفة ينطبق هذا على شخصية الانسان سواء كان شهيرا أو لم يكن كذلك •

أهم ما اكتشفته النظريات التى حاول « صمويل » استكشاف احتمالاتها التفسيرية حول شخصية همنجواى قد تكون هى العقل اللاشعورى ٠استقرار السمات أو ثباتها النسبى وكذلك القدرة الخاصة الكامنة فى المواقف البيئية المباشرة على تشكيل السلوك (١٦٤) ٠ وقد أظهرت لنا هذه الدراسة بما لايدع مجالا للشك أن هناك علاقة وثيقة بين تنشئة وظروف وحياة المبدع وسمات شخصيته من ناحية وبين الشخصيات التى يبدعها بل ونمط الكتابة الذى يفضله أيضا من ناحية أخرى ٠ هذه هى أهم المحاولات المطروحة لتفسير تلك الجوانب المتعارضة والمثيرة للاهتمام فى نفس الوقت فى شخصية همنجواى ، وفى كتاباته ، لكننا نعتقد أيضا بوجود امكانات تفسيرية أخرى كأن نستفيد مثلا من مفاهيم التوتر الدافع والتوازن والوصول الى الجشطلت الجيد من منظور نظرية الجشطلت ، وفى حالة همنجواى يبدو أن العجز الأخير عن الوصول الى حالة التوازن هذه على مستوى القوى النفسية وعلى مستوى الأعمال الابداعية كان هو المسئول الأكبر عن نهايته المأساوية ٠

الفصل الثالث

الصور العقلية والخيال الابداعى

تعريف المصطلحات الأساسية :

اولا : الصورة Image :

مصطلح مشتق من كلمة لاتينية تعنى « محاكاة » Imitation
ومعظم الاستخدامات السيكولوجية القديمة والحديثة لهذا المصطلح تدور حول نفس المعنى ، ومن ثم توجد معان متقاربة مترادفة مع هذا المعنى فى مجال الاستخدام السيكولوجى مثل : التشابه ، النسخة ، اعادة الانتاج ، الصورة الأخرى .. الخ .

وتوجد تنوعات وتباينات هامة فى استخدام هذا المصطلح مثل :
١ ـ الصورة البصرية Optical image :

وهو أكثر الاستخدامات العيانية (الملموسة المحسوسة) للمصطلح ويشير هذا الاستخدام بشكل خاص الى انعكاس موضوع ، على مرآة أو على عدسات أو غير ذلك من الأدوات البصرية .

٢ ـ يتم الامتداد بالاستخدام السابق فنتحدث عن الصورة الشبكية Retinal image التى هى الصورة (التقريبية) لموضوع ما ينعكس على شبكية العين عندما ينكسر الضوء على جهاز الابصار بشكل مناسب .

٣ ـ داخل مجال المدرسة البنائية فى علم النفس ، تم اعتبار الصورة احدى المكونات الثلاثة الفرعية للوعى أو الشعور وكان المكونان الآخران هما : الاحساسات والانفعالات (والعواطف) وكانت تتم معاملة الصورة فى سياق هذا الاستخدام باعتبارها تمثيلا عقليا لخبرة حسية سابقة ، ويكون هذا التمثيل بمثابة النسخة الأخرى لهذه الخبرة ، وكان يتم اعتبار هذه

النسخة أقل حيوية من الخبرة الحسية لكنها ـ هـذه النسخة ـ تظل مع ذلك قابلة للتعرف عليهـا وادراكها باعتبـارها ذاكرة بهذه الخبـرة ، هذا المعنى الخاص تم نقله واستخدامه بعد ذلك فى مجـال علـم النفس المعرفى حيث تم النظر الى الصورة باعتبارها (وبشكل عام) :

٤ ـ صورة ذهنية Picture فى الدماغ ، ورغم تشابه هذا الاستخدام مع كثير من الأفكار الشائعة حول مفهوم الصورة الذهنية أو العقلية فان بعض التحذيرات يجب أن توضع فى الاعتبار ومنها :

(أ) أن « الصورة الذهنية » ليست مجرد صورة حرفيـة للخبـرة الأساسية ، فليس هناك ما يشبه عملية اسقاط شريحة مصـورة مصغرة على شاشة من خلال جهاز عرض Projector ، لكن هذه الصورة تكون من قبيل الصـورة التى تبـدو كمـا لو كانت هى الصـورة الأصلية as if picture ، وهذا يعنى أن التفكير بالصور هو عملية معرفية تنشط « كمـا لـو » كان المرء يمتلك « صـورة ذهنية » مماثلة للمشهد الخاص الموجود فى العالم الواقعى ٠

(ب) أن الصورة لم يعد ينظر اليها بالضرورة باعتبارها مجرد اعادة انتاج reproduction لواقعة أو حادثة مبكرة ولكن بدلا من ذلك باعتبارها تتضمن عمليات بناء وتركيب ، وبهذا المعنى فان الصورة لـم يعد ينظر اليها باعتبارها نسخة مكررة ، فمثلا ، يمكنك أن تتصور حيوان وحيد القرن وهو يقود دراجة بخارية ، وهى صورة لا يمكن أن تكون نسخة لصورة أو خبرة واقعية تمت رؤيتها من قبل ٠

(جـ) هذه الصورة « التى فى الدماغ » يبدو أنها قابلة « للتكييف » أو للتحكم ومن ثم يمكن للمرء أن يتصور وحيد القرن ـ مثلا ـ وهو يقود دراجته البخارية فى اتجاهه ، أو بعيدا عنه أو حوله ٠٠ الخ ٠

(د) أن الصورة الذهنية ليست قاصرة بالضرورة على التمثيـلات البصرية ، رغم أن هذا النوع بالتأكيد هو أكثرها شيوعا ، فمثلا يمكن أن يقوم المرء بتفصيل أو تنويع معين فى صورة سمعية (حاول تكوين صورة لنغمة معروفة جيـدا) أو لصورة لمسية (صـورة تصميم هندسى معين ، مثلث مثلا ، وتصور أنه يضغط على ظهرك) ٠٠ الخ ٠ وتوجد لدى أفراد آخرين صور متعلقة بالتذوق بالفم أو الشم بالأنف ، وبسبب هذا الاطار الممتد فان هذا الاستخدام يبدو أنه الأكثر مناسبـة لنوع الصـور التى نناقشها هنا ٠

(هـ) هذا النمط من الاستخدام يمتد ليشمل مصطلحا آخر شديد الصلة به حتى من الناحيــة الايشمولوجية (*) ألا وهو مصطلح الخيـــال Imagination رغم أن هذه المعانى هى أكثر معانى الصورة شيوعا فان هناك معان أخرى أو استخدامات أخرى لمصطلح الصورة ومنها :

٥ ـ الاتجاه العام نحو بعض المؤسسات أو الأفراد مثل « صورة الصين فى أذهان الشعوب الغربية » ٠

٦ ـ عناصر الأحلام (هى صور أيضا) ٠

٧ ـ كفعل ، أن تتصور ، معناه أن تكون أو تخلق أو تبتكر صورة ، ورغم أن الفعل (يتصور) هنا To imagine يستخدم بشكل مترادف مع الفعل يتخيل To image فان الفعل الأخير (يتخيل) يتضمن أيضــا حالات التهويم وتطايرات الوهم Flights of fancy (أو الصورة السريعة الاختفاء خلال التخيل) وهى صورة تستبعد فى حالات كثيرة خلال التعامل مع الفعل الأول ، وهذا يعنى أنه رغم التداخــل المــرهف ما بين الصورة (أو التصـور) والخيال فان تصور شيء ما ليس هو بالضرورة وبالتحديد نفس النشاط العقلى الذى يحدث خلال عملية الخيال (١) ٠

ثانيا : التفكير بالصور Imagesy

يشير المصطلح فى معناه العام الى العملية الكلية للتفكير من خــلال الصور ، رغم أنه يستخدم للاشارة فقط للصور الواقعية أو ذات المصدر الواقعى ، والعلاقة بين الصورة Image والتفكير بالصور imagery علاقة معقدة ويفضل هوروبيتز استخدام مصطلح « الصورة » للاشارة الى خبرة نوعية واستخدام مصطلح « تفكير بالصور » للاشارة الى أنماط مختلفة من الخبرات التى تشتمــل على أنواع مختلفــة من الصور لكنها تتجمــع معا (٢) ٠

ثالثا : التخيل : Fantasy

ويشير هذا المصطلح الى نشاط غير محكوم أو غير متحكم فيه أولا يمكن توجيهــه بواسطة الفرد الذى ينغمس فيه كبديل للواقــع ، وهو يرتبط بأحلام اليقظة Day Dreams ، ويفضل بعض الباحثين التمييز

(*) الايشمولوجيا هى الدراسة التى تعنى باصل الكلمات وتاريخها (انظر قاموس المورد ، ١٩٨٦ ، ص ٣٢٢) ٠

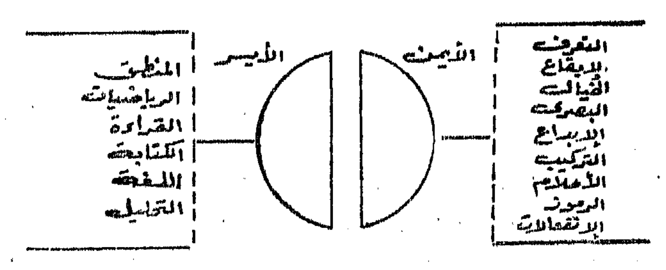
بين التخيل وأحلام اليقظة باعتبار أن التخيل له صفة لا شعورية • غالبة وان أحلام اليقظة لها صفة شعورية غالبة على صفاتها اللاشعورية (٣) •

رابعا : الخيال Imagination

الخيال هو القدرة العقلية النشطة على تكوين الصور والتصورات الجديدة ، ويشير هذا المصطلح الى عمليات الدمج والتركيب واعادة تركيب الذاكرة الخاصة بالخبرات الماضية وكذلك الصور التى يتم تشكيلها وتكوينها خلال ذلك فى تركيبات جديدة ، والخيال ابداعى بنائى ويتضمن الكثير من عمليات التنظيم العقلية ، ويشتمل على خطط خاصة بالمستقبل وقد يقتصر خلال مرحلة من نشاطه على القيام بعمليات مراجعة واستعادة للماضى وقد يقوم بالتركيز على الحاضر فقط أو يتوجه مستعينا بكل ذلك الى المستقبل (٤) والخيال الابداعى فى رأينا يشتمل على منظور زمن Time Perspective منفتح هذا اذا استخدمنا مصطلحات ميلتون روكيتش M. Rokeach فخلال النشاط الخيالى تمتزج صور وخبرات وتوقعات الأزمنة الثلاثة (الماضى والحاضر والمستقبل) ومن خلال هذا الامتزاج ينتج ذلك المركب الجديد الذى هو المنتج الخيالى الابداعى المتميز •

موقع الصور والخيال فى المخ :

نحن نقوم داخل المخ بابتكار الصور العقلية وتكوينها وقد كشفت الدراسات الحديثة خاصة التى قام بها روجر سبيرى R. Sperry وزملاؤه فى خمسينات وستينات هذا القرن ، على المخ الانسانى ان النصفين الكرويين للمخ Cerebral Hemispheres الايسر والايمن ، ينشطان بطرائق مختلفة ، فمثلا اللغة هى وظيفة النصف الأيسر ، بينما التوجه المكانى spatial orientation هو وظيفة النصف الأيمن ويكشف الشكل رقم (١) عن الوظائف المختلفة التى يختص بها النصف



(شكل رقم (١) ونقلا عن رونالد شون ١٩٨٣ ، ص ٩)

الأيمن وكذلك النصف الأيسر من المخ فالنصف الأيسر يختص بوظائف التفكير المنطقى واللغة بينما يختص النصف الأيمن بالوظائف التى تتطلب

تقييمات كلية للموضوعات والسلوكيات ، فمثلا افترض أنني سألتك أن تحسب مجموع نصف الرقم (١٠) وثلث الرقم (٩) فانك سوف تستخدم نصف المخ الأيسر للقيام بعملية الحساب هذه فتجمع الرقم (٥) على الرقم (٣) ليكون الناتج (٨) لكن افترض أنني سألتك أن تتذكر وتستدعى ذهنيا شاطىء البحر الذى رأيته فى الصيف الماضى وقت الغروب ، فانك سوف تقوم بذلك من خلال النصف الأيمن ، وبشكل عام فان الصور الذهنية والخيالية هى نشاطات خاصة بالنصف الأيمن من المخ وكذلك الأحلام والابداع والرؤى الخيالية ، ان عالم الطبيعة غالبا ما يسود لديه النصف الأيمن لدى الفنان ، لكن ما يجب أن نعرفه هنا هو أن هذه السيادة نسبية وليست مطلقة ، ففى الابداع الأدبى مثلا الذى يكون معتمدا على اللغة (النصف الأيسر) وعلى الصور الخيالية (النصف الأيمن) يحدث تكامل ابداعى ما بين نشاط نصفى المخ ، وفى مجال مثل فن التصوير Painting يسود النصف الأيمن ولكن فى حالة مصور مثل ليوناردو دافنشى الذى تنوعت انتاجاته ما بين الفن والعلم حدث نشاط تفاعلى ما بين نصفى المخ ، ونفس الشىء بالنسبة لعالم مثل أينشتين حيث لم تستطع الذهنية العلمية الدقيقة الجافة فى النصف الأيسر من المخ أن تمنع حدوث تيار متدفق من الصور فى النصف الأيمن مما ساعده فى الوصول الى اكتشافاته الهامة الخاصة بنظرية النسبية (٥) ٠

تاريخ دراسات الصور العقلية والخيال :

حتى ثلاثينات هذا القرن كانت معظم الدراسات التى تدور حول موضوع العقلية والخيال تأتى من اهتمامات الفلاسفة العقلانيين ، لكن قبل ذلك أيضا كانت هناك ارهاصات سيكولوجية بما سيأتى بعد ذلك من دراسات ، كانت هذه الارهاصات قليلة ، لكنها كانت أيضا شديدة الأهمية ، وربما كان ما قدمه فرنسيس جالتون فى كتابه « استقصاءات حول الملكات الانسانية Inquiries into the human faculties عام ١٨٨٣ يمثل أهم الدراسات المبكرة فى المجال ، وقد اهتم بالصورة البصرية أساسا كما اهتم أيضا ببعض حالات الأفراد الذين يتميزون بحضور الصور البصرية لديهم أكثر من غيرها من الصور العقلية ، أى ان صورهم العقلية تتعلق أكثر بخبرات « مرئية » ، وأقل من ثلث الناس توجد لديهم الصورة السمعية ، وأقل من ذلك بكثير توجد لديهم أنماط الصور الأخرى كالصور الشمية أو التذوقية أو الخاصة بالتوازن أو التوجه المكانى ، وهناك تباينات وفروق بين الأفراد فى كمية كل نوع من الصور العقلية وفى مدى حيوية هذه الصور عند حاسة ٠ وفى كل موقف ، فبعض

الأفراد الذين درسهم جالتون كانوا عاجزين حتى عن فهم معنى « الصورة البصرية » ، وبعضهم الآخر استطاع أن يستشعر ويتصور أضعف الخبرات السمعية فقط (*) .

وقد ذكر جالتون بعض أنواع الصور العقلية الأخرى ومثال على ذلك الخبرة المسماة بالتركيبية أو التأليفية Synthesis حيث تمتزج نشاطات الحواس المختلفة ، فالموسيقى يمكن أن « ترى » كتدفق من الصور الملونة (٦) هذه الخبرة المركبة حيث انه نظر اليها باعتبارها أحد الأشكال المتميزة للنشاط الخيالى حيث انها تتضمن مزجا وتركيبا جديدا بين خبرات متفاعلة عبر الحواس المختلفة (٧) هذا النوع المتميز من الخبرة الخاصة بالصور العقلية والذى انتبه اليه جالتون بشكل مبكر لم يلتفت اليه العلماء تجريبيا أو يجرون دراسات ذات أهمية تذكر عليه الا فى سبعينات وثمانينات هذا القرن وما بعد ما يقرب من مائة عام من اشارات جالتون اليه (٨) .

هناك أنواع أخرى من الصور العقلية أثارت اهتمام العلماء وخاصة علماء النفس الارتقائى وهو ما يسمى بالصور الارتسامية Eidetic imagery وقد كان جانييش Jaensch هو أبرز العلماء الذين درسوا هذه الظاهرة (**) بشكل تفصيلى ، وقام كلوفر Kluver بمراجعة التراث الخاص بهذه الظاهرة عام ١٩٣١ ، وقد تم الاعتقاد بأن الصور الارتسامية تكون شائعة ومألوفة خلال الطفولة وغير شائعة أو مألوفة خلال مرحلة الرشد (***) والجدير بالذكر أنه خلال الصور الارتسامية يكون لدى الفرد بشكل واضح « صورة » دقيقة بشكل غير مألوف وحيث يمكنه أن « يقرأ » التفاصيل الكاملة الخاصة بالموضوع المرتسم أو المرسوم فى عقله .

بعد ذلك ابتعد العلماء عن الاهتمام بموضوع الصور الارتسامية لمدة تزيد عن ثلاثين عاما حتى ظهرت دراسة هاربر وأعادت الاهتمام بهذا الموضوع رغم أنها أشارت الى أن هذه الظاهرة أقل شيوعا مما كان يعتقد فى الماضى (٩) .

(★) من الواضح أن بيتهوفن كموسيقار مبدع كان يتميز بوجود صور سمعية لديه بشكل شديد التدفق والحيوية .

(★★) سيأتى شرح مفصل لهذا النمط من الصور العقلية فى قسم تال من هذا الفصل وهو القسم الخاص بتصنيفات الصورة العقلية .

(★★★) وقد زعمت دراسات عديدة حدوث انخفاض عام عبر العمر فى حيوية كل أنواع الصور العقلية .

وقد ناقش « بياجيه » و « انهلدر » الصور العقلية فى علاقتها بالادراك والمعرفة وأكد الأهمية الكبيرة للاشارات الخاصة بالصور وكذلك الاشارات اللغوية فى القيام بالعمليات المعرفية المختلفة ، والصور العقلية بالنسبة لبياجيه لها خصائصها الرمزية والدلالية ، مثلها مثل الكلمات ، وقد اهتم بياجيه بشكل خاص بالجوانب والدلالات للصور العقلية ونظر الى الكلمات والصور ليس باعتبارهما وحدات غير مرتبطة بل باعتبارهما وحدات مرتبطة بشكل ضرورى لابد منه كما تحدث بياجيه أيضا عن أنواع الصور العقلية ودورها فى بعض نشاطات الأطفال كالرسم واللعب وحل المشكلات (١٠) كما سنشير بعد ذلك خلال هذا الفصل ٠

هذه الفكرة التى طرحها بياجيه حول الارتباط الشديد بين الصور العقلية واللغة يؤكدها عالم آخر هو عالم سيكولوجية الفن الجشطلتى رودلف أرنهيم A. Arnheim حين يحذر فى كتابه « التفكير البصرى » من العواقب السيئة التى يمكن أن تنجم من الاهتمام الزائد بالجوانب اللغوية على حساب الصور العقلية التى هى المادة الأساسية لفهم العالم من خلال لغة الصورة وذلك أثناء الأطفال ثم بعد ذلك نشاطات الحياة المختلفة (١١) ٠

كذلك يتحدث جيروم برونر J. S. Bruner عن أهمية مرحلة التمثيل الأيقونى Iconic representation خلال مراحل الارتقاء العقلى للعقل ، وقام برونر بربط هذه المرحلة بمفهوم الصور العقلية ، وهذه المرحلة تظهر فى نهاية السنة الأولى عندما يكون الطفل قادرا على تمثيل العالم الخارجى داخليا لنفسه من خلال صور عقلية أو من خلال تخطيطات عقلية تكون مستقلة نسبيا عن النشاط الواقعى ، وبمرور الوقت يتم ترسيخ قواعد التمثيل الايقونى ، والنمو عند برونر لا يشتمل على سلسلة من المراحل بقدر ما يشتمل على عمليات مستمرة متتابعة من السيطرة والتمكن التى تأخذ أشكالا ارتقائية مختلفة تنتج عن التفاعل المستمر بين النشاط الخارجى وعمليات الادراك والتمثيل العقلى الداخلى حتى يصل الطفل الى مرحلة التمثيل الغريزى Symbolic representation التى هى أكثر المراحل دلالة على حدوث الانفصال الضرورى بين الذات والموضوع وهو انفصال له أهميته الكبيرة دون شك خلال عمليات التفكير الرمزى بالصور أو من خلال اللغة (١٢) ٠

(★) الايقونة هى الصور الصغيرة المجسمة المختزلة والتى تقف كبديل رمزى لمكونات واقعية أكبر منها كما فى الايقونات بالكنائس مثلا ٠

فى سبعينات هذا القرن وما بعدها ظهرت دراسات عديدة حول موضوع الصور العقلية لعل أهمها دراسات ريتشارد سون (١٣) وبايفيو (١٤) وهوروتيز (١٥) وبياجيه وانهلدر (١٦) وغيرها من الدراسات التى أشارت فى معظمها الى أهمية الصور العقلية فى تفكير الأطفال بشكل خاص وفي تفكير الانسان بشكل عام ، كما أكدت أغلب هذه الدراسات الدور الهام الذى تلعبه الصور العقلية فى بعض النشاطات العقلية الانسانية المتميزة كالخيال والابداع ٠

الصور العقلية واللغة :

قدم « آلان بايفيو » وهو عالم نفس من جامعة تورنتو بكندا ما سمى بنظرية الترميز الثنائى (أو المزدوج) Dual Coding theory للمعلومات وأشار من خلال هذه النظرية الى أن المعلومات يتم تمثيلها فى الذاكرة من خلال نسقين أو نظامين منفصلين لكنهما مترابطان تماما ، هما نظام الصور العقلية والنظام اللفظى ، وتقول هذه النظرية كذلك ان نظام الصور يتعلق بالموضوعات والوقائع العيانية (المحسوسة الملموسة) المكانية أو المتطورة أمام النظام اللغوى فيتعلق بالتعامل مع الوحدات والبنيات اللغوية المجردة، وعندما يزداد تمثيل المعلومة المدخلة الى الذاكرة لهذين النظامين (الخاص بالصور واللغوى) يزداد تمثيلها داخل العقل بطريقة مناسبة ، وكمثال لاستخدام هذه النظرية مع المواد اللفظية والصور نجد ما يلى :

نلاحظ أن كلمات مثل « تفاحة » ، « سهم » ، « جبل » ٠ من ناحية ثم كلمات مثل « طاعة » ، « شجاعة » ، « سعادة » ، «مثال » ، كلها كلمات مألوفة ، لكن المجموعة الأولى من هذه الكلمات تتكون من كلمات عيانية Concrete وقادرة على اثارة صورة حيوية داخلية خاصة بالشىء الذى تشير اليه ، أما المجموعة الثانية من الكلمات فهى أقل فى قدرتها على اثارة هذه الصور من المجموعة الأولى ، وتشير الدراسات التى قامت على فروض هذه النظرية الى أن الكلمات التى تستثير الصور العقلية الداخلية تكون أسهل فى تعلمها من الكلمات التى لا تفعل ذلك ، وتفسر النظرية هذه السهولة فى التعلم بافتراضها أن الكلمة العيانية (التى تشير أكثر من غيرها الى أشياء واقعية محددة) يتم تمثيلها من خلال الصور والمعانى اللفظية ، وذلك لانها تتكون من شكل خاص ولون خاص وملمس خاص ورائحة خاصة ٠٠ الخ كما أن لها اسما خاصا يطلق عليها ، ولذلك تدخل مثل هذه الكلمات الى نظام الذاكرة الخاص بالصور ، وكذلك النظام الخاص بالكلمات ، هذا بينما توضع الكلمات المجردة أو التجريبية فى النظام اللفظى فقط وذلك لأنه لا توجد لها احالات واقعية قوية كما هو الحال

فى الكلمات الخاصة بالأشياء الواقعية أو العيانيـة ، هذه الثنائيـة فى التمثيل والتخزين فى الذاكرة تجعل هناك ثنائية فى الوسائل التى يمكن من خلالها استدعاء الكلمات العيانية ومن ثم تكون الذاكرة أفضل بالنسبة لهذه الكلمات (٢٦) .

نتيجة لما سبق ينصح العديد من خبراء التربية والتعليم بأهميـة المزاوجة بين الكلمة والصورة فى المراحل المختلفة لتعليم الصغار والكبار أيضا ، وفى مجال الأدب تكون الكلمـات والأبيـات الشعرية والجمـل التصويرية المشحونة بالصور أكثر قدرة على اثارة خيال القارىء ومن ثم على قيامه بالمشاركة الوجدانيـة والعقلية فى العمـل الأدبى من الكلمات والجمل بل وحتى الأبيات الشعرية التى تنخفض فيها كمية الصور والأخيلة التى هى سلاسل من الصور ومن ثم قد يؤدى اغراق الكاتب فى التجريد اللفظى الى وصوله الى مشارف الغموض الفنى ومن ثم فقدانـه الصلـة بالمتلقى دون فكرة كبيرة عظيمة أو ابداع فائق متألق .

ان الفكرة الأساسية لدى « بايفيو » تقوم فى جوهرهـا على أفكار العالم روجر سبيرى وزملائه فى مجال الوظائف الخاصة بنصفى المخ الأيسر والأيمن ، وهى الدراسات التى سبق لنا أن أشرنا اليها فى قسم سابق من هذا الفصـل ، وأهمية ما قدمه بايفيو تتمثل فى أنه قام بربط اللغـة بالنظامين الأساسيين فى المخ (اللفظى والخاص بالصور أو البصرى) . فاللغة اذن ترتبط بهذين النظامين الأساسيين للمعرفة وتشغيل المعلومات ، ويتعلق النظام الأول منهما كما هو معروف بالكلام واللغة بشكل مباشر ، فنحن يمكننا التفكير فى ضوء الكلمات والعلاقات المختلفة فيما بينها ، كما توجد هناك أيضا فى هذا السياق العمليات اللفظية الداخلية التى تتوسط أو تقوم بدور هام فى السلوك اللغوى ، أما النظام الآخر لتمثيل المعرفة فهو سبق أن ذكرنا أنه يتعلق أكثر بالصور العقلية ، وهكذا فاننا لو قلنا مثلا « الولد ذو الشعر الأحمر يقشر برتقالة خضراء » فان فهمنا لهذه الجملة ربما كان يشتمل على نوع ما من الصور العقلية الخاصة بهذا الولد وهذه البرتقالة وكذلك العلاقة بينهما ، وليس مجـرد استعادة هذه الكلمـات ومحاولة استظهارها ككلمات تذكر هذه الجملة فيما بعد أيضا على الجوانب اللغوية والصور العقلية الخاصة بها أيضـا . هذه الصـور ــ كما يشير بايفيو ــ قد تكون تخطيطية عامة وليست بالضرورة أشكالا تمثيلية شديدة التحديد والتفصيـل ، كما انهـا تكون ذات معنى ، وتظهـر كاستجابـة ترابطية للكلمات وتلعب دورا هاما فى تذكرنـا وفهمنا للغـة ، كما قد تختلف من وقت الى آخر اعتمادا على الوقائع والخبرات السابقة وكذلك

السياق الحالى الذى تظهر فيه · كذلك فان الصور العقلية لا تحتاج فى بعض الحالات لأن يستدعيها المرء بشكل شعورى كامل كى تقوم بوظائفها المطلوبة ، كذلك يمكن أن تستثار هذه الصور بشكل سريع كاستجابة أو رد فعل للمنبهات المتعلقة بها ·

ان ما سبق ذكره يعنى أن أهم خصائص الصور العقلية هى :

١ ـ انها يمكن أن تكون تخطيطية عامة وليست بالضرورة تمثيلا حرفيا للوقائع أو الأشياء العيانية المحددة ·

٢ ـ أن هذ الصورة تشتمل على الشكل الخاص بها وكذلك المعنى المرتبط بها ، والصور غير ذات المعنى يصعب تمثيلها عقليا ، اذن المعنى أمر ضرورى فى التفكير الخاص بالصور كما هو أمر ضرورى أيضا فى التفكير اللغوى ·

٣ ـ تساعدنا هذه الصور فى فهم وتذكر الكلمات ·

٤ ـ تقوم هذه الصور بوظيفة الرابطة أو بالوظيفة الترابطية الخاصة ما بين الكلمات وبعضها البعض حيث تساعد الصور على ايجاد العلاقات المناسبة بين الكلمات ، سواء كانت هذه العلاقات قريبة ومباشرة أو بعيدة وغير مباشرة ، وفى الابداع الأدبى والفنى بشكل عام تلعب الترابطات البعيدة ، لكنها ذات المعنى ، دورا كبيرا فى عملية الابداع وذلك لأن هذه الترابطات البعيدة تكون هى المفتاح الأساسى الذى يلج منه المبدع الى عوالم الخيال بكل ما تشتمل عليه من صور ، اذن الصور العقلية هامة فى حد ذاتها تصور كما انها هامة فى احداث العلاقات الجيدة والمناسبة بين الكلمات وعناصر التفكير اللغوى فى مجالات التربية والتعليم والابداع وسائر نشاطات الحياة المختلفة ·

٥ ـ الصور العقلية تختلف فى مدى قيامها بأدوارها وفقا للمواقف المختلفة فأحيانا لا يحتاج الانسان الى استدعائها بشكل كامل وأحيانا تظهر بشكل كامل ، وأحيانا تلح على الفرد وأحيانا تظهر بسرعة وأحيانا ببطء ، فمثلا صور ما قبل النوم قد تظهر بشكل لاارادى لكنها تكون شديدة الوضوح ، وقد تكون مختلطة وغير ذات معنى لكنها قابلة للتعرف والتحديد كخليط من أشكال محددة وذات معنى ، كذلك قد نحاول أحيانا تذكر ملامح وجه كنا نعرفه أو حتى مازلنا نعرفه لكننا لا نستطيع مهما بذلنا من جهد ، وفجأة فى لحظات خاصة قد لا نكون قد تعمدنا فيها أن نفكر فيه ·

٦ ــ يختلف شكل الصور العقلية ومحتواها لدى كل فرد وفقـــا للخبرات السابقة التى مر بها وكذلك الموقف الحالى الذى تظهر فيه هذه الصور كما انها تختلف من فرد الى آخر وفقا للميول والاهتمامات المتعلقة بنشاطات ترتبط أكثر من غيرها بالصور العقلية (كالفنون والآداب مثلا) وكذلك نتيجة الفروق فى النشاطات الخاصة بالجهاز العصبى بين الأفراد .

٧ ــ تلعب الصور العقلية دورا هاما فى اكتساب الطفـل للغة فى المراحل المبكرة من ارتقائه ، فخلال تعرض الطفل للموضوعات والوقائع العيانية الحسية الحركية يقوم هذا الطفل بتكوين مخزن داخلى من الصور ، ويمثـل هذا المخزن جوهر معرفته عن العـالم ، وتعتمد اللغة الى حد كبير ويتم بناؤها على هذا الأساس وتظل متداخلة متفاعلة معه ، رغم انها تقوم ببناء نظامها الخاص المستقل جزئيا بعد ذلك ، وتظهر شواهد فى سلوك الطفل على أنه يعرف الأشياء مثل أن يعرف أسماءها ، ويدل ذلك على أنه قد قام بتخزين نوع من التمثيل للأشياء وتتم المضاهاة والمقارنة بعد ذلك بين هذه المادة التى تم تخزينها وتلك المادة الموجودة فى العالم الخارجى البيئة المحيطة بالطفل ، ثم يستطيع هذا الطفـل بعد ذلك أن يستجيب بشكل مناسب للاسم الخاص بموضوع ما ، حتى لو كان هذا الموضوع غائبا ، كأن يبدأ فى البحث عنه ، مما يشير الى انبثاق أو ظهور العلاقـة بين صورة ما وكلمة ما .

٨ ــ لا يتعرض الطفل خـــلال ارتقائه لموضـوعات ثابتة أو ساكنة أو منفصلة فقط ، بل يتعرض أيضا لموضوعات متحركة وذات علاقات فيما بينها ، كما يتعرض أيضا للتتابـع أو الترتيب أو النظام الخاص الذى يشتمل على هذه الموضوعات ، ويكون هناك قانون ما يجمع هذه النشاطات المتتابعة معـا ، انها تميل الى التكرار من خـلال مظاهر محددة ، فالناس يدخلون الغرفة من نفس الباب بنفس الطريقـة ، ويتم التقاط الزجاجـة أو الكوب بطريقـة معينة ، وهـكذا ، باختصار نوع من قواعد التركيب أو البناء أو « النحو » الخاص للوقائع الملاحظة كما يوجد نحو خاص فى اللغة ، ويتم استدماج هذا الشكل من قواعد البناء ونظم التركيب داخل النظام التمثيلى الخاص بالصور العقلية فى المخ ، ويتم اثراء هذا الشكل من خلال نشاط ومشاركة الطفل نفسه فيه ، فعندما يشارك الطفـل فى اللعب أو الكلام أو الضـحك أو الأكل .. الخ يكتسب المكونات والقواعد الداخليـــة الخاصة بهذه النشاطات أسرع من الطفـل الذى يشارك فيها أو تتأخر مشـــاركته فيهـــا ، من خـلال ذلك يتعلم الطفل أسماء الأشياء

والوقائع وأسماء علاقاتها ، هذا التعلم يفسر بأنه يعنى أن الروابط قد تكونت وارتقت ما بين التمثيلات العقلية للموضوعات والنشاطات (وهذه التمثيلات هى بطبيعة الحال صور عقلية فى الغالب) وبين الاسماء الوصفية الخاصة بهذه النشاطات والعلاقات ٠

٩ ـ ترتقى هذه المرحلة الأساسية الأولى الى حد كبير عندما تكتسب الكلمـــات الدالة وكذلك عنـــدما يتم تكوين شبكة داخلية مترابطة من العلاقات بين الكلمات ، ومن خلال الاستخدام والممارسة ، يتم فى النهاية الوصول الى المهارات اللفظيـــة المجردة ومن خلالها يكون السلوك اللفظى متحرر نسبيا من الاعتماد على السياق العينى المحسوس المباشر ، وأيضا يكون هذا النشاط اللغوى مستقلا الى حد كبير عن الصور العقلية ، وعدم الوعى بهذه الشروط الخاصة بالاستقلال النسبى وكذلك الاعتماد المتبادل بين نظامى التفكير اللغوى والبصرى (الخاص بالصور) قد يؤدى ببعض المبدعين مثلا الى الاهتمام الزائد بجودة التعبير وصياغة العبارة وصحة الاشتقاق وغير ذلك من الشروط اللفظية للغة دون الاهتمام بالصور كأداة هامة فى جعل اللغـــة أكثر تمثيلا وتصـــويرا ومن ثم أكثر قابليـــة للفهم والاستيعاب ومن ثم المشاركة ، ولعـــل هذا يفسر عـــدم فهمنا لكثير من الكلمات العربية القديمة المهجورة ، لاننا لا نفهم معانيها ، أى لأنه لا توجد فى أذهاننا صور عقلية مناسبة حولها ، كذلك فان البعض الآخر من الأدباء قد يستسلمون لفيضـــان من الصور العقلية التى تتدفق دون رابط أو علاقة نتيجة فقدان اللغة أو أداة التوصيل المناسبة ومن ثم قد يفقدون صلاتهم أيضـــا بالمتلقى ، ان الأمر يبدو لنا أقرب دقة حين نقول ان الصـــور تقوم بالربط بين الكلمـــات كذلك تقـــوم اللغـــة بالربط بين الصور ، فالعلاقة التفاعلية المناسبة اذن بين النظامين اللغوى والبصرى علاقة وثيقة وضرورية وهامة فى الابداع الأدبى بشكل عام ٠

ان جانبا كبيرا من المعرفة الانسانية يتم تخزينه فى النظام الخاص بالصور العقلية داخل المخ ، ويتكون هذا النظام من عمليات خاصة بتفسير وقائع العالم باعتبارها صورا تقوم بحفظ المعلومات والخصائص الادراكية حول الجوانب غير اللفظية من العالـــم ، والمعنى ومن ثم الفهـــم الكلى لأى موضوع أو رسالة أو ابداع أدبى أو فنى يتمثـــل فى تلك المعرفـــة التى نتمكن من الوصول اليها من خـــلال النظامـــين اللغوى والبصرى وكذلك العلاقات الممكنة بينهما (٢٧) ، اننـــا يمكننا استثارة صور عقلية لدى بعض الأفراد من خلال اشارات لفظية (كلمات معينة) لكن هذا لا يعنى بالضرورة

ان تكون هناك علاقات اتفاق تامة بين الكلمة (المثير) والصورة (الاستجابة) كما يمكننا اثارة سلوك لفظى معين لدى الأفراد من خلال بعض الصور وكذلك لا نستطيع هنا ضمان التطابق أو التشابه ما بين التعبيرات اللفظية والصور التى أثارتها ، ان جوهر العملية يكمن فى المسافة الفاصلة بين ظهور المنبه وصدور الاستجابة ، أى فى قلب عمليات الفهم والتحويل والتمثيل التى تحدث داخل مخ الانسان ، وفى مجال الابداع بشكل عام يكون هناك محاولة جادة من جانب الأدباء الحقيقيين لاحداث قدر من التشابه أو التناسب بين عمليات الادراك الخارجية للصور وعمليات تحويل هذه الصور داخليا ثم عمليات انتاجها بعد ذلك فى شكل أعمال لفظية بصرية تتسم بالابداع المتميز ومن ثم تكون قادرة على التأثير ٠

الصور العقلية والخيال والابداع :

الصور العقلية هى مصادر للالهام مثلها مثل القماش والأوراق التى يضع الفنان أو الكاتب عليها أفكاره ويقوم بالتجريب معها ومن خلالها ويقوم بتعديلها قبل أن يقوم بتنفيذها فى عمل ابداعى ، يختار المبدع الصور التى يمكن أن تحقق استبصارات ومعرفة أكبر لدى متلقيها ، وتلعب موهبة المبدع ومهارته دورا كبيرا فى تمكينه من تحويل ونقل ما يوجد فى عقله من صور وأفكار الى الورق ثم الى المشاهد أو القارىء ٠ اذن تتكىء موهبة الكاتب الى حد كبير على قدرته على تكوين وضبط واختيار وعرض الصور المناسبة التى تحقق المتعة والفائدة لدى القارىء ولعل هذا يظهر بشكل خاص خلال ابداع القصة القصيرة حيث يحتاج الكاتب الى الانتقاء والتحكم وصياغة وعرض الصور الأساسية فقط دون غيرها حتى يكون التأثير مؤثرا وفعالا كذلك فان الرؤية الشعرية والقدرة على رؤية القديم بطرائق جديدة أو رؤية الجديد بطرائق قديمة تعتمد الى حد كبير على التفكير من خلال الصور وعلى عمليات الخيال وتمثل الأقوال والمقتطفات التالية بعض النماذج فقط التى تشير الى أهمية الصور العقلية والخيال فى الفنون الابداعية الانسانية بشكل عام ٠

١ ـ عندما توصد أبواب العالم الواقعى يمكن أن يخلق الخيال عالمه الخاص ، ويمكن أن يستحضر الأشكال والتكوينات العظيمة وكذلك الرؤى التى تسحر الألباب (ايرفنج) ٠

٢ ـ اننى أحيا فى قلب خيالى فانشىء موكبا من الصور المدركة (وولف) ٠

٣ ـ عليك أن تبـــذل الكثير كي تصبح شخصا خياليا • انك ترى الأشياء كثيرة ، ويمكنك أن ترى القبح وكذلك الجمال (اندرسون) •

٤ ـ هناك أشياء عديدة فى الموسيقى يجب تخيلها دون سماعهـا (بـاخ) •

٥ ـ « الموسيقى تنشر ومضات الصور » (نيتشه) •

٦ ـ العقل كالماء ، يستقبل ويعكس الصور (ارامز) •

٧ ـ الزمن هو صورة الابدية (عدد كبير من الفنانين والمفكرين) •

٨ ـ ان خياله يشبه أجنحة النعامة ، انه يمكنه من الجرى لكنه لا يمكنه من التحليق (ماكولى) •

٩ ـ الخيال هو عين كبيرة مفتوحة (فراى) •

١٠ـ يتكون الانسان من جسم وعقـل وخيـال ، لكن خيالـه هو ما جعله مرموقا (ماسفيلد) •

١١ـ فى خيال الانسان فقط تجد كل حقيقـة وجودهـا الفعـال والأكيد (كونراد) •

١٢ـ ما يقتنصة الخيال كجمال لابد أنه حقيقة (كيتس) •

١٣ـ لا يرسم الفنـــان ما يراه ولكن ما يحب أن يجعل الآخرين يرونه (ديجا) •

١٤ـ ربما كانت العلامة الأكثر تمييزا للعقل الموسيقى هو القدرة على التخيل السمعى (سيشور) •

١٥ـ أن تعـرف ، ذلك لا شىء ، أن تتخيـل ، ذلك كل شىء (أناتول فرانس) (٢٨) •

وتشتمل كلمة الخيال Imagination بداخلها فى الانجليزية على كلمة Image التى تعنى صورة عقلية وتفرض نظريات عديدة حول الابداع أن الصور العقلية توجد وتخزن فى العقل اللاشعورى وأن العقل الشعورى يصبح بعـد ذلك واعيا بها ، ويفترض أن الصـور اللاشعورية يمكن أن ترتبط من خلال تيار من الصور التى تتجاور وتتركب وتنصهر معا لتكون أنماطا جديدة من الصور العقلية ، وأن الكثير من هذه النشاطات تحدث دون مجهود ارادى من وعى الفرد ، وتأتى الصور الجديدة الى الوعى

بأفكار جديدة ، أو اشراقات وومضات تحدث بغتة داخل الوعى العادى فتصيبه بالدهشة ، ويبدو أن هذه الحالات تحدث داخل حالة خاصة تسمى التهويم Reverie ، تشتمل حالة التهويم على الأحلام وأحلام اليقظة والاخيلة والرؤى والهلاوس وصور خيال ما قبل النوم وصور خيال ما بعد الاستيقاظ ، وكل هذه الحالات ذات علاقة وثيقة بالعمل اللاشعورى منها بالعقل الشعورى ويحتاج المبدع كى يستفيد من هذه الحالات أن يتسلح بحس وخيال وتصور بصرى استقبالى ومرن من خلال ذلك يستطيع أن يتحكم الى حد ما فى هذه التلقائية الشديدة المميزة لصور الخيال والتهويم ومن خلال تحكمه الانتقائى المناسب هذا يمتلك بعض المصادر الضرورية لتغذية ابداعه بعد ذلك . ولأن الصور الابداعية كثيرا ما تأتى من الجانب اللاشعورى من العقل ــ كما يقول صمويل وصمويل ــ وهو الجانب الذى لا يخضع لسيطرة الأنا ، فان العديد من الأفراد يشعرون أن مثل هذه هذه الصور تأتى تلقائيا ، انما تجىء من خارج أنفسهم ولهذا السبب شعر عديد من الفنانين أنهم يجب أن يخضعوا للاندفاعات الابداعية الموجودة فى هذه الحالة أو بالأخرى ينتظرون فى حالة استرخاء حتى تتلبسهم هذه الحالة وتسيطر عليهم ، وفى قلب هذه الأفكار تكمن بعض الأفكار الشائعة حول الوحى والالهام الذى اعتقدوا أنه يجىء من الخارج ، من أعلى ، لا من الداخل ، من أعماق العقل والشعور (٢٩) .

أكد عالم البيولوجيا والفيلسوف الأمريكى سينوت E. W. Sinnott أن الابداع هو أحد التجليات الطبيعية للحياة ، واعتبر الخيال بمثابة قدرة الفرد على تصوير شىء ما بعين عقله ، شىء لم يره من قبل ولم يمر بخبرة خاصة معه . وأكد أهمية اللاشعور والعمليات المرتبطة به « ففى الأحلام وأشباه الأحلام يمتلىء العقل بحشد من الصور والأخيلة .. هنا تحدث الخبرات والميول الخاصة المتعلقة بالكائنات الحية ، وأكثر من ذلك ، فاننى أعتقد أن القوى التنظيمية للحياة تقوم بتحويل الأخيلة اللاشعورية الطليقة الى أنماط منظمة ، ومن بين حشود الصور والأفكار يرفض العقل اللاشعورى بعض التركيبات باعتبارها غير هامة أو غير متآلفة ولكنه يرى الدلالة أو الأهمية الخاصة بتركيبات أخرى ، ومن خلال وسائل العقل الخاصة ، الوسائل التنظيمية العقلية والجمالية وربما الروحانية ، يتم تمييز النظام عن الفوضى والعشوائية ، ومثلما تقوم العمليات الحيوية بتحويل الكائن الحى من مادة عشوائية غير متشكلة فى البداية الى مجموعة من الانظمة الخاصة من الابنية والوظائف المنظمة الخاصة بالجسم، فكذلك يقوم العقل اللاشعورى باختيار وتنظيم وربط هذه الأفكار والصور فى أنماط خاصة والتشابه بين العمليتين شديد القرب ، وما يجدر الاهتمام

به هو أن القوة التنظيمية للحياة تكشف عن نفسها فى العقـل وكذلك الجسد ، بالطبع يصعب كثيرا الفصل بين هذين المكونين المتلازمين ، وهذه القوة فى حـد ذاتها عنصر ابداعى مميز ، ومن ثم أصبح الابداع خاصية للحياة (٣٠) ·

يقول عالم النيورلوجيا جيرارد من جامعة متيشجان الاغـلاق هو خاصية أساسية للعقل ، انها القدرة على فصل الشـكل عن الأرضيـة ، والقدرة على تشكيل الصيغة الكلية المسماة بالجشطلت أو الشكل ، كذلك تحديد الهوية المميزة لموضوع ما · الاغلاق اذن يمكن التفكير فيه على أنه تمثيل للفكرة ، صورة جديدة متآلفة يتم تكوينها من صورة متنافرة ويعتقد جيرارد أن كل هذه الخطوات وكذلك الخطوة النهائية تشتمل على دورات خاصة بنشاط الخلايا العصبية ، هذه الدورات عندما تكتمل تحدث عملية الاغلاق وعنـدما تعجز عن الاكتمال يحـدث التوتر الذى هو حالة تفصـل ما بين الرغبة فى الاكمال والاغلاق والعجز عن تحقيق هذه الرغبة ، ان هذا يعنى ان المخ ينشط كوحـدة كلية كبيرة ، مجموعة من كتل الخلايا العصـبية التى تنشط معـا ، كل منهـا يشكل جزءا من نشاط دينامى متذبذب لكنه ذو طابع كلى « هذه الأوركسترا التى تعزف الأفكار والحقيقة والجمال والتى تخلق الخيال الابداعى » (٣١) ·

فى مقابل التأكيد السابق على عمليات اللاشعور نجد علماء آخرين يؤكدون عمليات الشعور وهؤلاء غالبية العلماء المعاصرين خاصة ذوى التوجه السلوكى ، وفيما يلى هؤلاء وهؤلاء اتجهت مجموعة ثالثة الى التأكيد على أهمية ما قبل الشعور Subconcious باعتبـارها المنطقـة الواقعـة بين الشعور واللاشعور ليست منطقة وعى كامـل ولا منطقة لا وعى كامـل ، ليست حاضرة تماما ولا غائبة تماما ، انها يمكن أن تستدعى وتستحضر عند الحاجة وبوسائل خاصة اختلف حولها الأدباء والعلماء ، وقد اعتقد العالم « رج » Rugg عام ١٩٦٠ أن هذه هى منطقة الحدس الحقيقى أنها تكون غالبا متحررة من سيطرة الرقابة والعقل الصارم الميكانيكى وانها تشكل الأرضية الأساسية للابداع ، تتميز هذه المنطقة من الوعى بحالة من الاسترخاء المتنبه أو التركيز المسترخى ، فى هذه الحالة يحدث التوجه نحو الابداع ويرى المبدع الأفكار والصور كما لو كانت حقيقية ، خـلال ذلك يقوم هذا العقل الخاص الذى اطلق عليه « رج » اسم « العقل عابر الحدود » متسما بالحرية فى الحركة دون رقابة الوعى الصارم ، انه يحيط بالصور ويقترب من أبسط المعانى الرمزية لها ، هذه المعانى التى تمتزج فيها الصور بالرموز تكون البداية الحقيقية للابداع وحل المشـكلات وعند تكتشف

هذه الصورة الرمزية تولد الفكرة وتحدث الومضة الابداعية التى يمكن أن ينفذ من خلالها عمل ابداعى جديد (٣٢) .

قال العالم « البرت اينشتين » انه اكتشف نظرية النسبية من خلال تصوره لنفسه راكبا شعاعا من الضوء ، وكتب اينشتين يقول انه يعتقد أن الكلمات لم تلعب دورا فى تفكيره « فالوحدات النفسية التى يبدو أنها تخدم كعناصر فى التفكير هى العلامات أو الاشارات المحددة وكذلك الصور العقلية الأقل أو الأكثر وضوحا ، هذه العلامات والصور هى اعادة انتاجها وتركيبها بطريقة ارادية » (٣٣) . وكتب المؤلف الموسيقى المعروف وولفجانج موزارت عام ١٧٨٩ فى أحد خطاباته « عندما أكون ، كما كنت ، أنا ذاتى تماما ، فى حالة جيدة من البهجة ، مسافرا مثلا فى عربة ، أو سائرا بعد وجبة جيدة ، أو خلال الليل عندما لا استطيع النوم ، تكون هذه هى المناسبات التى تفيض فيها الأفكار بغزارة بداخلى ويقوم موضوعى (الموسيقى) بتوسيع حدوده الخاصة ، ويصبح محددا وكليا وله طريقته الخاصة فى الأداء ، رغم أنه قد يكون مكتملا تماما ومنجزا فى عقلى ، بحيث يمكننى أن أتجول بذهنى عبره بنظرة واحدة ، كما لو كان لوحة جميلة أو تمثالا عظيما ، اننى لا أسمع أجزاء العمل داخل خيالى بشكل متتابع ، بل أسمعها كلها ، كما كان الأمر دائما ، الكل فى لحظة واحدة » (٣٤) .

فى خطاب كتبه تشايكوفسكى عام ١٨٧٨ ذكر فيه أن « بذرة العمل الموسيقى الذى يكتمل بعد ذلك ، تأتى فجأة وبشكل غير متوقع ، انها تضع جذرها الخاص بقوة غريبة وبسرعة .. يحدث ذلك وبشكل متكرر خلال حالة شبيهة بالمشى أثناء النوم » وقال فان جوخ « ان اللوحات تأتى الى كما تأتى الأحلام » . وقال د . هـ . لورنس (الكاتب الانجليزى) الفن هو شكل من الوعى المرهف ، ويجب أن تأتى الصور من داخل الفنان، ان الصورة كما توجد فى الوعى هى التى تعيش كرؤية ، لكنها تكون مجهولة (٣٥) وكتب المثال الانجليزى هنرى مور « أن المثال يصنع الأشكال الصلبة ـ كصور ـ داخل عقله ـ انه يتصور عقليا شكلا مركبا من كل ما يحيط به ، ويعرف عندما ينظر الى أحد الجوانب ما يوجد عند الجانب الآخر ، ويقوم بتوحيد نفسه مع مركز جاذبية الشكل وكتلته ووزنه ، انه يدرك حجمه باعتباره الفراغ الذى سيحتله الشكل في الهواء » (٣٦) .

قام الشاعر صموئيل بتلر كولريدج كذلك بوصف كيفية كتابته لقصيدة « كوبلاخان » فقال بأنه أصيب ليلة بوعكة صحية فتناول أحد

مشتقات الأفيون ثم استغرق بعد ذلك فى النوم فى مقعده فى نفس الوقت الذى كان يقرأ فيه مقطعا من Purchase's Pilgrimages ، هنا كان الخان كوبلا يأمر ببناء قصره » واستمر كولريدج فى نوم عميق حوالى ثلاث ساعات ، على الأقل بالنسبة لحواسه الخارجية ، خلال تلك الفترة كان على ثقة شديدة الحيوية ، بأنه لم يؤلف أقل من مائتى أو ثلاثمائه بيت شعرى (٣٧) ٠

يشير كل ما سبق الى أن الفنون تقدم للناس صورا عقلية ربما لم يتمكنوا من المرور بخبرات خاصة بها دون الفن ، انها تجعلهم يرون (أو يسمعون أو يشعرون) العالم بطريقة جديدة وبالنسبة لمؤرخى الفن والنقاد وعلماء الجمال فان الصور التى يقدمها الفن هى وجهات نظر حول العالم والذات تمثل زمانا ومكانا خاصا لكنها مع ذلك ذات دلالات انسانية وعالمية عامة ٠

نظر المحللون النفسيون الى الصور العقلية والاخيلة الفنية على انها تقوم بوظيفة التطهير وخفض التوتر من خلال تأثرهم الواضح بأفكار أرسطو القديمة حول التعاطف والشفقة خلال التفاعل مع الأعمال الدرامية بما فيها الشعر ، ان هذه الصور العقلية التى تتحول الى صور فنية تقوم فى نظر علماء التحليل النفسى وعلماء علم نفس الأعماق باشباع الرغبات اللاشعورية وبالنسبة للعلماء ذوى التوجهات الاجتماعية والانثروبولوجية فان البيئة الاجتماعية تقدم الالهام والصور العقلية بالنسبة للفنان ومن ثم تضع الحدود الخاصة للصور العقلية والخيال لدى المستمعين أو المشاهدين أو القراء ، مع ذلك فان الدراسات الميدانية أو الامبيريقية حول الصور العقلية لم تضف سوى القليل الى معرفتنا حول الفنون وهكذا فنحن نجد دراسات كثيرة مكثفة نشطة حول التمثيل الحسى للمدخل الخاص بالصورة (أو الأيقونة كما تسمى فى بعض الدراسات) ثم عمليات تشغيلها وتخزينها واستعادتها فى الذاكرة لكن هناك أعمالا قليلة جدا حول وجود الصور العقلية ووظائفها الهامة فى الفنون ، أو حول الصور التى تستثيرها الفنون لدى القراء أو المشاهدين أو المستمعين ، وحول دور الصور العقلية فى الاستجابة التذوقية الجمالية ، بدلا من ذلك نجد حكايات قصصية أو ذكر عابر للصور العقلية (أو غيابها) فى بعض الاضاءات الفنية التى تركها لنا فنانون أمثال ورد زورث وكولريدج وادجار آلان بو وليوناردو دافنشى وفاجنر وغيرهم ٠

لكننا نجد خارج نطاق الدراسات السيكولوجية بعض الدراسات المدرسية أو النقدية أو الفلسفية شديدة الأهمية حول الخيال ، من ذلك

مثلا دراسة أديسون J. Addison المسماة «مسرات الخيال The Pleasures of Imagination التى تحـدث فيها عن أهميـة الخيال فى الفنون وقد ذكرفيها مثلا أن « هوميروس تميز خياله وامتاز خيال فرجيل بالوصول الى كل ما هو جميل ، وامتاز خيال أوفيد بالوصول الى كل ما هو جديد ، أما ميلتون فتفوق خياله فى الجوانب الثلاثة السابقة : الجلال والجمال والجدة . وناقش أديسون كيف تستطيع الانماط المختلفة من الفن والشعر أن تحـدث المتعة من خلال الصور التى تستثيرها لدى متلقيها ، والفروق بين الصور التى تستثيرهـا الأعمال الفنيـة والصـور التى تستثيرهـا موضوعات الحياة اليومية الأخرى ، وأكد أن الأعمال الفنية تختلف فيما بينها بمقدار ما تستطيع أن تستثيره من صور وأخيله وقال العالم الطبيعى والشاعر والناقد وعالم التربية برونوفسكى Bronowski « ان التخيل معناه تكوين الصور وتحريكها وتحويلها داخل عقل المرء للوصول منها الى تنظيمـات جديدة » واعتبر بورنوفسكى الخيال هو الجـذر المشترك الذى ينبثق منه العـلم والفن معـا وينموان ويزهران ، ولا يكون الخيال أكثر حرية فى الفن عنه فى العلم أو العكس فالخيال يحتاج الى أن يكون حرا ومن ثم فان بورنوفسكى يعاود التفوق بمقولة بليك ما يتم اثبـاته الآن (فى العـلم) كان قد سبق تخيله (فى الفن) ويعبر العالم عن خيـاله — يقول بورنوفسكى من خلال التجربة ، أما الفنان فيعبر من خـلال القماش (الكانفاس) أو الأداة الموسيقية أو الورقة والعـلم فى العـلم يتم اختيار التجربة من خلال مقابلتها أو مجابهتها بالخبرة الطبيعية أما فى الأدب فان التصور المتخيل يتم اختباره فى مواجهة أو مقابل الخبرة الانسانية (٣٨) فى المجالين وتقدم الانسان يحتاج الى التعاون المستمر بين هذين المجالين رغم أهمية هذه الآراء والتعليقات الأدبية والنقدية والفنية حـول الصور العقلية والفنون فانها تتسم ببعض عدم الدقة حيث انها تستخدم المعانى الموضـوعية والشكلية والأدبية والحسية والرمزية والاستعارية والمجازية وغيرها بطريقة تتسم بانها فضفاضة وواسعة ومن ثم فقد تركت العلاقات بين الصور العقلية والخيال وبين الخيال والتفكير غامضة ومضمرة وغـير واضحة . ومع ذلك فالأمر الواضح فى الفترة الأخيرة من تاريخ العلم هو أن العديد من هذه الأفكار والآراء بدأت تخضع للفحص العلمى المنظم فى اطار علم النفس المعرفى الحديث كما تمت إعادة النظر فى عديد من المفاهيم التحليلية النفسية المبكرة حول أحلام اليقظة والرموز والأحلام من خلال وسائل جديدة فى المعالجة ، ومع ذلك ظل هناك تجاهل أو تناس أو عجز واضح عن معالجة موضوع الصور العقلية والخيال فى الكتابات النقدية والأدبية والجمالية داخل هذه الحركة السيكولوجية المنتشرة فى السنوات

الأخيرة ، لكننا يمكن أن نلمح بذور بعض الاهتمـام فى بعض الدراسات التى بدأ يتردد صداها فى السنوات الأخيرة والتى نعرض لدراسة واحدة منها هنا ببعض الاختصار .

الصور العقلية لدى هرمان ملفيل : نموذج تطبيقى :

وفقا لعديد من الدراسات فان الأفراد المبدعين يميلون الى آن تكون لديهم درجة عالية من التخيل والصور العقلية ، هذه القدرة تنبه وتدفع وتغذى وتنظم الأفكار الأصلية .

قام ماكيلر بالتمييز بين صور الخيال وصور الذاكرة وبين الصور الارادية والصور اللاارادية وبين الصور البصرية والصور اللفظيـة (التى تعتمد على الايقاع والوزن فى حالة الشعر مثلا أو تتابع المقاطع أو تقطعها أو عمليات الحوار فى الأنواع الأدبية النثرية .

تستند شهرة هرمان ملفيل ـ الكاتب الأمريكى الشهير ـ ككاتب على استخدام العديد من الصور الوصفية والحية . تمت الدراسة التى قام بها مارتن لنداور باستخدام أسلوب تحليل المضمون على اثنين من أعمـــاله الروائية هما « موبى ديك وبيـــير » وقد كتبـــا فى فترتين مختلفتين من حيـــاة ملفيل ، فقد كانت حيـــاته المبكرة مليئة بالمظاهرات والخبرات الحيـــة فى البحـــار والمحيطـــات فى تلك الفترة كتب موبى ديك ، أما بعـــد ذلك وفى فترة متـــأخرة من حيـــاته أصبح ملفيـــل أكثر تأملا وأكثر اعتمادا على استبطانه لذاته فى كتاباته وخلال ذلك كتب روايته « بيير » ، وهى الروايـة الوحيدة لديه التى لا تستند على البحـر كأرضية تقوم عليها الرواية . تم اختيار صفحة من كل عشرين صفحة من رواية « موبى ديك » وصفحة من كل خمس عشرة صفحـة من « بيـير » (والاختلاف فى العينة المختارة يرجع الى اختلاف طول الحجم الكلى لكل رواية على حدة) وتم تحويل الجمل الموجودة فى هذه الصفحات الى رموز تشير الى الاحالات الحسية (البصرية ـ السمعية ـ اللمسية .. الخ) المختلفة الموجودة فى الروايتين وتم وضع علامات على الجمـل التى تشير أكثر من غيرها فى هذه الصفحـات الى الاحساسات المختلفـة الخاصـة بالتذوق ، الابصار ، الرائحـة ، اللمس ، الصوت . وتم تصنيف هـذه الجمل واحصاؤها من خلال اثنين من المحكمين ، وعندما كان يتم ذكر أكثر من حاسة أو أكثر من صور حسية فى الجملة الواحدة ، كان يوجه الاهتمام الأكبر الى خصائص الصور التى ترد وتتـكرر أكثر من غيرهـا فى نفس الجملة وتم من خـــلال ذلك حل بعض الخـلافات بين المحكمين فيما عـدا

حوالى ٤ ٪ من الجمـل موضوع الدراسة حيث لم يتحقق اتفاق مناسب بينهما حول كيفية تصنيف هذه الجمل ومن ثم استبعاد هذه الجمـل من التحليلات ومن أمثلة الجمل التى خضعت للتحليل « القرية ٠٠ لم يكن لها طعم مقبول » أو « الحيتان ذات الرائحة الكريهة » من رواية « موبى ديك » وكذلك « لم يحـو الخطاب أية اجابة دافئة » و « كاد لهبه الحار يحيط بى » ٠

وقد وجد « لنداور » Lindauer وهو من قام بهذه الدراسة أن هناك ٣٧٦ اشارة حسية من هذا النوع فى عينة الدراسة التى قام بدراستها والمأخـوذة من الروايتين منها ١٩٢ اشارة فى رواية موبى ديك و ١٨٤ اشارة فى رواية بيير ويعرض الجدول رقم (١) العدد والنمط الخاص بكل اشارة حسية فى الروايتين ، ويشير هذا الجدول كذلك الى عدد هذه الاشارات فى كل قسم من أقسام كل رواية على حدة ، وكان هذا التقسيم الأخير بمثابة المراجعة لمدى ثبـات المحكمين فى تصنيف المادة ، حيث ان تحديد قيم الصورة الحسية فى نصفى كل عمل يجب أن يكون متشابها اذا كانت طريقة اعطاء الدرجات متسقة ، واستخدمت هذه الدرجة أيضا لقياس مدى تماثل أو تشابه أسلوب المؤلف (أو استخدامه للكلمات) فى الأجزاء الأولى والأخيرة من العمل ولم تكشف الدراسة عن وجود فرق دال بطريقة جوهرية بين استخدام ملفيل للاشارات والصور الحسية فى نصف كل عمل على حدة ، أما الاختلاف الواضح بين الروايتين فظهر بشكل خاص فى طبيعـة أو نمط الاشارات والصـور الحسية المستخدمة ، فقد كانت الاشارات والصور البصرية فى « موبى ديك » أكثر من مثيلتها فى « بيير » بينما كانت الصور اللمسية والعضلية فى « بيير » أكثر من مثيلتها فى « موبى ديك » وفى كل رواية كان الاختلاف أو البروز واضحا بالنسبة للصور والاشارات اللمسية والبصرية عن غيرها من الاشارات والصور فى كل رواية ٠

كانت رواية « موبى ديك » باشاراتها العديدة الى البحر وألوانه أكثر بصرية من رواية «بيير» ومن ثم اشتملت على صور بصرية أكثر ، وعلى العكس من ذلك كانت رواية بيير رواية أكثر تأملية واستبطانية ، فقد كان ملفيل يشير فيها كثيرا الى حاسة اللمس ٠

(أو ما يسمى أحيانا بحاسة القرب ، أو حاسة الأشياء القريبة على عكس الأبصار الذى يمكن تسميته حاسة الأشياء البعيدة) ، وقد وجـد المؤلف صعوبة فى تفسير التشـابين بين الروايتين فى الاشارات والصور السمعية والشمية والتذوقية رغـم أنها أيضـا حواس خاصـة بالأشياء

القريبة) ويختتم الباحث دراسته بأن يشير الى أهمية دراسة أعمال أخرى لملفيل من فترات مختلفة لفحص عمليات التغير فى استخدام الكاتب لاشارات حسية معينة ومن ثم صور حسية وعقلية معينة فى فترات مختلفة من حياته ، ويشير الباحث أيضا الى أهمية دراسة الاشارات والصور الحسية المختلفة لدى أدباء عديدين من نفس الفترة أو من أصحاب نفس المدرسة أو الاسلوب ومن أصحاب مدارس وأساليب أخرى لمعرفة التشابهات والاختلافات بين هؤلاء الكتاب وهذه المدارس والأساليب ٠

ويؤكد فى النهاية أهمية اسلوب تحليل المضمون فى القيام بمثل هذه الاجراءات مشيرا الى أنه حتى مجرد احصاء الكلمات الحسية فى النص الأدبى يمكن أن يتسم بالثبات المرتفع بالأهمية الكبيرة لكن مع ضرورة وضع الابعاد والمكونات الأخرى للعمل الأدبى فى الاعتبار أيضا (٣٩) ٠

جدول رقم (١)

ويوضح الاحالات الحسية فى روايتين لهرمان ملفيل

(Lindauer, 1982, p. 486)

الرواية / الاحالة الحسية	الشمية	اللمسية	الذوقية	البصرية	السمعية	الدرجة الكلية
موبى ديك						
نصف الأول	٣	٢٣	–	٤٩	١٧	٩٢
النصف الثانى	٦	٢١	٣	٥٦	١٤	١٠٠
العدد الكلى	٩	٤٥	٣	١٠٤	٣١	١٩٢
(٪)	٪٥	٪٢٣	٪١	٣٤	٪١٦	
بيير						
النصف الأول	٣	٤٣	٢	٪٥٥	١٤	٩٥
النصف الثانى	٩	٣٨	–	٣٥	١٨	٨٩
العدد الكلى	٣	٨١	٢	٦٨	٣٢	١٨٤
(٪)	٪١	٪٤٤	٪١	٪٣٧	٪١٧	

خاتمـــة :

فى السنوات الأخيرة أصبحت هناك مناقشات متزايدة حــول درر نصفى المخ فى التفكير بشكل عام والابداع بشكل خاص ، فالابداع هو عملية يترتب عليها ظهور شيء جـديد ومناسب ، ويؤكد خبراء دراسات الابداع أن العملية الابداعية تتطلب نشاط نصفى المخ معا بشكل متكامل ٠ تعـرف الصـور الخياليـة بأنهـا النشاط الخاص بالتمثيـل التخطيطى Schematic الداخلى للأشياء وكذلك عملية تحويل هذه التمثيلات الداخلية وانتاجها ، وترتبط الصور العقلية بشكل خاص بنشاط النصف الأيمن من المخ ٠

هناك شواهد متزايدة على أن وظائف نصفى المخ : الأيسر والأيمن هى وظائف مختلفة ، فالنصف الأيسر تحليلى بينما النصف الأيمن كلى أو تركيبى ، النصف الأيسر يقوم بـدور كبير فى النشـاطات الخاصـة بالكلمات والاعداد بينما يقوم النصف الأيمن بالعبء الأكبر فى النشاطات الخاصـة بالصـور ، وتكون العمليـات الخاصـة بالنصف الأيسر متسلسلة ومتعاقبة ، بينما تكون العمليات الخاصة بالنصف الأيمن متوازية متزامنة تتم فى نفس الوقت ، ويبدو أنه من المقبول أن نقول أن النصف الأيسر من المخ هو الخاص بالعمليات الواقعية ، أى بالبعد الواقعى الخاص المحدد من حيـاة الانسـان ، بينما النصف الأيمن قد يكون هو الأكثر ارتباطا بالعمليات المجازية الانفعالية وربما البدائية من نشاطات الانسان ، النصف الأيسر هو المتحكم فى عمليات التخاطب اللفظى اليومى مع الآخرين ، بينما النصف الأيمن هو مصدر التخيلات والأحلام ٠ ومن ثم يمـكننا استنتاج أن الأشخـاص الذين يكون سلوكهـم متسما بسيادة النشاط اللفظى التحليلى يميلون الى أن يكونوا خاضعين لسيطرة النصف الأيسر من المخ ، بينما الذين يفضلون الاهتمامات الكلية فى التفكير والنشاطات يميلون الى أن يكونوا خاضعين لسيطرة النصف الأيمن من المخ ، عندما نضع الفروق بين الرجال والنساء فى الاعتبار ، فان نظريات عديدة تفترض أن وظائف نصفى المخ قد لا تكون بمثل هذا التخصص أو الانفصال ، فمثلا تعد القدرة الخاصة بادراك المكان من المهام الأساسية للنصف الأيمن ، والقدرة اللفظية من المهام الأساسية للنصف الأيسر ونحن نجد أن النساء أقل مهارة بشكل عام فى المهارات المكانية ، ويفسر بعض الباحثين ذلك من خـلال الزيادة الواضحة فى النشاطات اللفظية لدى الاناث عنها لدى الذكور ، هذه الزيادة موجودة أصلا فى المخ وهى تنتشر من النصف الأيسر الى النصف الأيمن فتعوق بعض نشاطاته خاصة النشاطات المكانية ، لكنها تعرض هذه الاعاقة

على كل حال من خلال تلك المهارات اللفظيــة الواضحــة التى تظهــر فى نشاطات الاناث وسلوكياتهن ، ونجد تأييدا لهذا الرأى أيضا فى تفضيل الرجال للأعمــال المتضمنة بعض العمليات الخاصــة بالنشاطات البصرية المكانية بينما تفضل النساء الأعمال اللفظية أو الكلاميــة (٤٠) • وقد ظهرت مناقشات عديدة حول دور كل من نصفى المخ فى عمليــة الابداع ، وبشكل عام تميل الآراء الى الاتفاق على أن الابداع يتطلب نشاط نصفى المخ ، الأيسر والأيمن معا ، فالشعر مثلا ابداع باللغة التى هى من وظائف النصف الأيسر ، لكن هذه اللغة تستخدم أساسا للتعبــير عن انفعــالات وصور وأخيلة وأحلام ، وهى من نشاطات النصف الأيمن ، وتزداد ابداعية الشاعر بمقــدار تمكنه من احداث التكامل الخــلاق بين هذين المكونــين الأساسيين للابداع الشعرى : اللغة والصور • نفس الشىء يمكن قوله بالنسبة للرواية والمسرح والقصــة القصيرة ، ففى ابداع هذه الأجناس الابداعية يحتاج المبدع الى احداث تكامل خلاق أيضا بين الصور واللغة ثم تأتى بعد ذلك بعض الحيل والأدوات الفنية التى تفرق بين جنس أدبى آخر ومع الوعى بأن الشعر قد يتميز بالوزن والايقاع ، فان هناك بعض القصص الحديثــة تستلهــم هذا الخيط الشعرى وتدمجــه فى بنيتهــا الأساسية ، بحيث أصبحنــا نســمع الآن عما يســمى بالقصــة القصــيرة ونســمع أيضــا عن الحكاية والدراما فى الشعر ، كمــا أصبح بعض الأدباء يتحدثون عن « الكتابة » وعن « النص الجديد » أكثر من حديثهم عن جنس أدبى بعينه ، وذلك اتفاقــا مع ما قــرره لوكليزيو حــين قال « الشعــر ، الروايات ، الأقاصيص ، هى أثريات غريبة لم تعد تخدع أحدا ، أو تكاد • قصائد ، حكايات ، ما الفائدة منها ؟ لم يبق سوى الكتابة » (٤١) •

بشكل عام تفترض الدراسات السيكولوجية الحديثة حدوث التكامل بين النصفين الأيسر والأيمن ، أو اللفظى والبصرى من المخ خلال الابداع ثم يحدث الخلاف بعد ذلك بين العلماء فى تفسير ما اذا كان نشاط أحد النصفين يسود ويتفوق على نشاط النصف الآخر خلال أنواع معينة من للابداع هو فى حقيقة الأمر يتضمن عجزا عن أحداث التكامل بين هذين وأن عجز بعض الأعمال الابداعية أحيانا عن الوفاء ببعض الشروط المطلوبة الابداع ، أم أن الابداع الجيد غالبا ما يتضمن تكاملا بين هذين النشاطين ، النشاطين بطريقة ابداعية بحيث يسود أحدهما على الآخر فيظهر التفكك مثلا والتشوش اذا ساد النشاط البصرى الخاص بالصور والأخيلــة على النشاط اللغوى الخاص بالألفاظ والكلمات ، وقد يحدث هذا أحيانا عندما يسود الاتجاه الابداعى دون وجود الحرفية أو الصنعة الكافية ، بينما قد تؤدى سيادة الصنعة أو اللغة دون وجود الجانب البصرى التصويرى الصورى

المناسب الى سيادة التكلف والتزين الخارجى ، ان الجانب البصرى خاص بالصورة وخاص بالعاطفة وخاص بالباطن ، بينما الجانب اللغوى خاص بالايقـــاع وخاص بالانتـــاج والتنفيذ والتوصيل والتعبير ، والتكامل بين هذين الجانبين أمر ضرورى وحاسم فى شتى النشاطات الابداعية الانسانية وفى النشاطات الفنية والأدبية منها بوجه خاص ٠

ان الخيال بما يشتمل عليه من صور هو القطب الآخر الهـام فى البعـد الثنائى الخاص بالواقع / الخيـال الذى تشتمل عليه حيـاة الانسان ، وهناك أمثلة لاستخدام الصور العقلية والخيال ، وقد تحدث رايل Ryle عن الانسان عندما يقول انه « يستخدم خياله » أو « يفكر بطريقة خيالية » ، فان ذلك قد يعنى شيئا واحدا من أشياء عديدة يمكن أن يقوم بها البشر ، فالشاهد فى المحكمة قد يبتكر حكاية محكمة ثم يقوم القاضى باختبار هذه الحكاية فى ضوء الادلة الخاصة بالقضية التى ينظرها ، والعالم المبتـكر الذى يجرب آلة جديدة قد يستمع لآراء ونصائح عديدة من زمـلائه عن امكانات تحسين هذه الآلة أو استخدامها ، والكاتب القصصى قد يستطرد فى الخيال فى قصته الرومانسية ويتابعه القراء فى ذلك ، والممثل الذى يقوم بأداء دور معين قد يقوم بذلك بطريقة خيالية تمتع المشاهدين ٠ ان كل هؤلاء الناس يستخدمون خيالهـم ، وكل هذه النشاطـات الخاصـة بالابتكار والفعل وقراءة الأدب القصصى ، والذهاب للمسرح والسينما٠الخ تتضمن نشاطات خاصة باستخدام الصور والخيال وكذلك المشاركة فى الصور والخيال ، والكثير من منتجات الانسان الصناعية (الملابس والأثاث والأجهزة والآلات ٠٠ الخ) والمنتجات الفنيـة (اللوحـات ، التماثيل ، المؤلفات الموسيقية ، والأعمال الأدبية) هى أمثلة لمنتجات العقل الانسانى الابداعى وهو ينتج من خـلال الصور والخيال ، اننـا كثيرا ما نستخدم الخيال عندما نحاول رؤية أشياء « بعين عقولنا » بحيث نرى ما هو موجود الآن عند مستوى الادراك الحسى ٠ فيمكننا أن نرى البيت الذى عشنا فيه فى طفولتنا وما كانت عليه القاهرة مثلا (أو بغداد أو دمشق ٠٠ الخ فى ثلاثينات هـذا القرن) ٠ ويمكننا أن نتخيل أيضـا ما لم نره فى الماضى ، كيف كان برج بابل ، وكيف كانت الحدائق المعلقة فى بابل فى الماضى ، وهذا النوع من التصور والتخيل شديد الأهمية كما يؤكد علمـاء النفس ففيه يمكن أن توجد الأنواع المختلفة من الصور العقلية البصرية أو السمعية وغيرها ٠ وما يمكن أن يتخيله المرء يمكن تمثيله فى شكل كلمات (منطوقة أو مكتوبة) أو من خلال وسائط الرسم والتصوير أو من الهمهمة أو الصفير أو العزف على البيانو ٠٠ الخ ٠

ان هناك مرحلة أخرى فيما وراء حدود الخيال التى حددهـا علماء مثل ماس Mace ورايل Ryle كما يقول طومسون Thomson على انها تتعلق بالتفكير الاجترارى Autistic thinking ، انها تأخذ أشكال التخييل والتهويم وأحلام اليقظة والترابطات التى تحدث فى التفكير الاجترارى الذى تم النظر اليه على أنه يتحدد كليا من خلال منبهات داخلية (حاجات ــ رغبات ــ صراعات) باعتبارها متميزة عن المنبهات الخارجية فى الخيال يستثار اللعب الحر من خلال منبهات خارجية خاصة ، من خلال مشكلة أو مهمة محددة ، وهكذا يوجد عامل ما « للتحكم » فى الخيال يتم خفض القيمة التأثيرية للمتطلبات المباشرة للبيانات الادراكية ، وتتوقف البيئة الفيزيقية والاجتماعية عن أن تكون ذات الأهمية المركزية وتصبح الأهميــة الكبرى للعب الخيالى الخاص بالتداعيات الحرة والامتزاج الحر ما بين عناصر الادراك الخارجية والداخليــة ، وقد يستخدم بعض الكتاب خلال ذلك بعض المواقف الادراكية المألوفة لهم لحفز عملية التنبيه الخيالى، فقد يستخدم الكاتب بيته الخاص كموقع للاحداث أو يستخدم كاتب آخر شخصا يعرفه كشخصية أساسية فى قصصه التى تعتمــد على الخيــال (ومثال ذلك شخصية الدكتور واطسون فى قصص شرلوك هولمز لمؤلفها الانجليزى السير أرثر كونان دويل) وقد يحدث ذلك فى الرســم والنحت والموسيقى أيضا وهكذا فان الخيــال يساهــم فى الابداع الفنى بطرائق عديدة ، والأحلام والصور بأنواعهــا المختلفــة وكذلك عنــاصر الخبرات الادراكية التى يتم تذكرها كلها قد تستخدم كمادة لتطوير مواد أخــرى جديدة يتم استخدامها فى الأعمال الابداعية ، ان التفكير « الخيالى » بمعنى الاستخدام الماهر المغامر الفردى لمهارات المرء وقدراته ومواهبه فى تنفيذ عمل معين يشكل ــ بطريقة واضحة ــ جانبا هاما مما نقصده بالابداع ان دور الخيال فى الابداع هو دور أساسى ، لكن الحديث عن هذا الدور ليس من الأمور السهلة .

وربما كان فيما قاله الشاعر الانجليزى ستيفن سبندر S. Spender بعض الاقتراب من هذا الدور ، لقد تحدث سبندر عن أن الابداع هو « أن يكون المرء هو ذاته بكل قدراته وادراكاته ، محتشدا بكل المهارات التى اكتسبها » (٤٢) ان هذا القول ربما كان يشير الى حالة الانغماس الشديد والانهماك فى العمل الفنى وكذلك حالة الصدق مع الذات والصــدق فى التعبير عن هذه الذات خــلال النشاط الابداعى ، ذلك النشاط الذى قد يمتد ليشمل حالة أخرى مرتبطة بالاستغراق فى العمل ومفارقة له أحيانا ،

الا وهى ذلك النشاط العقلى الخاص المتميز المتعلق بتنشيط كل امكانات التصور والخيال ٠ وهو نشاط شديد الأهمية فى ابداع القصة القصيرة ٠

على كل حال ، هذه وغيرها موضوعات ومواد للخبرة الانسانية يمكن أن تكون مفيدة الى حد كبير فى اثراء عمليات الكتابة والابداع الفنى بشكل عام ، والكتابة والابداع الأدبى بوجه خاص ٠

الفصل الرابع

العملية الابداعية فى القصة القصيرة
(تصور خاص)

القســـم الأول :

نحو البحث عن منطق لاستخدام التحليل العاملى
(كأســـلوب احصـــائى)
فى تحليل العملية الابداعية

مقدمــة :

ركزت البحوث التى أجريت على القدرات الابداعية باستخدام منهج التحليل العاملى أغلب جهودهـا فى محاولة وجود هذه القـدرات وتأكيد وجودها ثم تبين مقدار هذا الوجود مع اشارة ـ عابرة فى أحيان كثيرة ـ الى أن قدرة كذا تفيد فى وظيفة كذا وأنها تختلف عن القدرات الأخرى فى كذا وكذا لكنها لم توجه اهتماما مناسبا ـ على قدر علمنا ـ لدراسة الطرق التى تسلكها هذه القدرات فى محاولتها تحقيق أهداف معينة ، أى تلك العمليات والنشاطات والوظائف التى تقوم بها هذه القـدرات لكى تؤدى دورها ، وما سبق ذكره لايعنى أن دراسات الابداع أهملت مفهوم الوظيفة عموما ولكن يعنى أنها تعاملت معه تعاملا محدودا ، تعاملا جزئيا براجماتيا مما أفقد معالجاتها له للكثير من الخصوبة والثراء السيكولوجى ، وقد أكد هذا بولتون حين ذكر أن علماء النفس قد ساروا فى اتجاهين متميزين وهم يدرسون التفكير الابداعى : الأول هو دراسة العملية الابداعية ، والثانى دراسة الفروق الفردية فى القدرة الابداعية « ولم يحدث تفاعل متبادل بين هذين المجالين كما هو متوقع » (١) ٠

وسنحاول فيما يلى أن نستعرض مفهوم العامـل ثم مفهوم العمليـة والعلاقة بينهما ثم نحاول تقديم اقتراح خاص بكيفية الربط بينهمـا من خلال اسلوب التحليل العاملى ٠

أولا : مفهوم العامل :

الاتجاه السائد فى معظم دراسات القدرات يتجه الى اعتبار العامل مرادفا للقدرة ، لكن على أساس أن « كلمة قدرة هنا بمعنى وظيفة وليس بالمعنى القديم المرادف لكلمة ملكة الذى يتضمن الفطرية والانعزال عن غيرها (٢) ، وقد اعتبر بعض العلماء العوامل هويات فعلية أو وظائف سيكولوجية قابلة للتحديد ، واذا وجدنا وظيفة سيكولوجية موحدة فان هذا يكون بسبب وجود وحدة فسيولوجية أساسية خاصة بها داخل المخ ، وقد ظهر هذا الرأى عند بيرت سنة ١٩٤٤ (٣) وظهر كذلك لدى ايزنك H. J. Eysenck الذى مال الى اعتبار العوامل ذات هويات حقيقية ، فهو يقول « العصابية ليست تخليقا أو بدعة احصائية وهى كذلك أحكمت عهدا تحكميا للتصنيف ، فانها حقيقة بيولوجية » (٤) .

أما فى الطرف الآخر فنجد طومسون H. A. Thomson الذى قال بأنه من غير المناسب افتراض قدرات متكاملة تتفق مع العوامل ، فالعقل فى رأيه أكثر تعقيدا ، وهو كل متكامل يعجز أى تحليل رياضى عن التعبير عنه بدقة تامة ، فهو يتميز بالثراء والتعقد الذى يجعل من الصعب التمييز بين مكوناته العديدة ، وفسيولوجيا يمكن اعتباره شبكة معقدة من امكانات واحتمالات الاتصالات الداخلية ولذلك فقد اعتبر طومسون العوامل « معاملات رياضية وصفية تتفق مع الاختبارات والعينات المستخدمة » (٥) .

وقد لاحظ البورت G. Allport العديد من العوامل يفشل فى أن يكون له معنى سيكولوجى محدد ، ولذلك يمكن اعتبارها تخليقات رياضية واعتبرت أنستازى A. Anastasi العوامل تعبيرا رياضيا مقيدا عن اتجاهات الارتباطات (٦) وتطور الرأى عند بيرت باعتبار العوامل مبادىء للتصنيف ، وعارض الاستخدام الذى يماثل بينها وبين الأسباب الملموسة أو العيانية سواء بمصطلحات الملكات أو الطاقة Energy أو القدرات Abilities أو الهويات Entities أو السمات Traits وأصر على أن العمل لا يمثل مكونا من مكونات الفرد ، ولكنه مكون مجرد Abstract Component يزودنا باطار ملائم للوصف (٧) ونجد رأيا مشابها لذلك عند جيلفورد ، فالعوامل عنده هى تجريدات لمكونات من النشاطات الكلية (٨) وعند كرونباخ وميل P.E. Meehl « فمن الأفضل النظر الى العوامل باعتبارها أطرا مرجعية عاملة موجودة بطريقة ما فى مجال معين من السلوك » (٨) وعند فروكتر B. Fruchter

الذى قال بأن « العوامل ليست وقائع داخلية ، ولكنها تخدم فقط لتمثيل الأساس المسئول عن التباين الذى يلعب دوره فى مجموعة من الدرجات أو غيرها من البيانات التى لوحظت تحت مجموعة من الشروط المحددة »(٩) .
وقد اقترح كوان R. W. Coan حلا للخلافات القائمة بين أنصار اعتبار العوامل هويات حقيقية ، وأنصار اعتبارها معاملات رياضية وصفية — فقال بأنه قد تكون هناك بعض القيمة من استخدام مصطلح « عامل آ » Factors عندما نتكلم عن الجانب الاحصائى من العامل ، مصطلح « عامل ن » Factorp حين نتكلم عن الجانب السيكولوجى منه » ، ورغم تشككه فى أن هذا الاقتراح سوف يحظى بقبول عام ، الا أنه رأى أنه يجعل التواصل أسهل بين العلماء .

وحين تحدث جيلفورد عن عوامل الابداع فى اطار حديثه عن « تصور بناء العقل » Structure of intellect model استخدم مفهوم السمة لكى يشير به الى « المتغير الذى يختلف عليه الأفراد وبطريقة منتظمة، والذى يتعلق ببعض الخصائص التى يمتلكها الأفراد عموما ، ولكن بدرجات مختلفة ، كما أن هذه الخصائص تتعلق أيضا بطريقة توظيف Functioning هذه السمات أو القدرات ، ومن ثم فقد تزودنا بمفهوم مناسب لوصف الطريقة التى يعمل بها الفرد » (١٠) .

« والعوامل تبعا لذلك عندما يتم تفسيرها سيكولوجيا يمكن أن ندركها على أنها طرق يختلف عليها الأفراد وكذلك يتشابهون من خلالها ، وهى يمكن أن تمثل نوعا من الواقع السيكولوجى ، ولذلك فانها يجب أن تشتق من البحوث المصممة بعناية ، فهى ليست مجرد معاملات احصائية » (١١) . لكن الجانب الثانى من تعريف جيلفورد للعوامل أو للقدرات ، والخاص « بطريقة توظيف هذه القدرات » وفائدتها « فى تزويدنا بمفهوم مناسب لوصف الطريقة التى يعمل بها الفرد » لم يوجه اليه الاهتمام الكافى والمناسب ، بمعنى أنه لم يختبر ولم يحلل وظيفيا وبدرجة كافية على عمليات الابداع الفعلية ما دمنا نتعامل مع وظائف ، فالمرونة التلقائية Spontaneous Flexibility مثلا عرفت بأنها والقدرة أو التهيؤ Disposition الذى يمكن الفرد من انتاج مجموعة كبيرة ومختلفة من الأفكار مع التحرر من القصور الذاتى أو التمادى » ، أما المرونة التكيفية Flexibility Adaptive فتظهر فى تلك المشكلات التى تتطلب ، فى الغالب — نمطا غير عادى من الحلول ، وهى تسهل عملية الوصول لحل المشكلات ، وقد تبدو المشكلة قابلة للحل بواسطة الأساليب التقليدية والمألوفة ، ولكن هذا لن يفيد هنا » (١٢) أى أن هناك :

مرونة تلقائية ـــــ تحرر من القصور الذاتى ـــــ مجموعة كبيرة من الأفكار المختلفة وهناك

مرونة تكيفية ـــــ تحرر من استخدام الأساليب المألوفة ـــــ حلول غير عادية هكذا فقط ودون تفسير لكيف يحدث ذلك من خلال العمليات النفسية المختلفة ما دمنا نتعامل مع كائن حى نشط متفاعل مبدع ومتطور ومطور لواقعه ، مفهوم الوظيفة استخدم اذن للتأكيد على بعض جوانبه مع اغفال الجوانب الأخرى ومنها الجوانب الدينامية والخصبة أو الثرية له ، ان الوظيفة قد تستخدم للاشارة الى :

١ ـ العملية التى تدركها بوصفها متميزة عن عناصر الادراك مثل وظيفة العين فى القيام بالرؤية ، أو بوصفها متميزة عن الناتج النهائى لها مثل وظيفة الغدة الدرقية « Thyroid Gland فى افراز التيروكسين 8hyroxine ، وهذا التميز لا يعنى الانفصال فهناك وحدة واضحة بين البناء والوظيفة » (١٣) .

٢ ـ وقد نعنى بالوظيفة الدور الذى تلعبه عملية معينة فى عملية أكثر منها اتساعا ومن أجل التوافق مع البيئة أو النشاط المميز لجزء معين من الكائن فى علاقته بالكائن ككل (١٤) .

٣ ـ وقد نعنى بالوظيفة « وهنا تستخدم بمعنى « دالة » القيمة التى تعتمد على قيم الكميات الأخرى التى تسمى بالمتغيرات المستقلة » (١٥) فالوظيفة قد تعنى نشاطا (التنفس ، التفكير) وقد تعنى فائدة هذين النشاطين (فائدة التنفس فى أكسدة الدم ، وفائدة التفكير فى حل المشكلات) ، وقد نعنى بها كمية متغيرة تعتمد قيمتها على القيم المعطاة لواحد أو أكثر من المتغيرات المتضمنة (١٦) ورغم كل هذه الأبعاد الثرية والمتنوعة لمفهوم الوظيفة فان ما حدث حتى الآن فى أغلب الدراسات العاملية بالابداع هو الاقتصار على الجانب البراجماتى للمفهوم (فائدة المرونة التكيفية مثلا فى الوصول الى حلول غير عادية للمشكلات) مع تضمين المعنى الرياضى فى المعنى البراجماتى (اذا زادت المرونة التكيفية زادت امكانية الوصول الى حلول غير عادية للمشكلات وقلت كمية اللجوء للأساليب المألوفة) أما الجانب الثالث وهو جانب العمليات والنشاطات أو الوظائف المتفاعلة فلم يوجه اليه سوى النزر اليسير من الاهتمام ، فمثلا كيف يتم التحرر من القصور الذاتى ؟ وكيف يتم انتاج الاستجابات الأصلية ؟ لا شىء يذكر هنا غير اشارات عابرة معطاة فى شكل تعميمات

أو تجريدات لنشاطات مثل اللف أو الدوران حول الهدف ، تغيير وجهه النظر ٠٠ الخ ، ويبدو ان المماثلة بين الانسان والحاسب الالكترونى كانت ذات تأثير كبير على تفكير جيلفورد كما اعترف هو بذلك (١٧) ٠ بل لقد ذكر أن الفـــارق الوحيـــد بينهما هو أن الحاسبات الالكترونية لا تبحث بنفسها عن المعلومات ، وتناسى أهمية الجوانب الدافعية والمزاجية والبيئة وتأثيرها على التفكير الانسانى ، وكان وكأنه يتعامل مع الانسان المجرد ، الانسان كما يجب أن يكون ، وليس كما هو كائن بالفعل ، ويبدو أن وعيه بهذا القصور هو ما جعله يقترح فى مقالة مبكرة ما سماه باسم علم النفس العاملى Factorial Psychology والذى أكد أنه مشابه للسلوكية فى تأكيدها على الموضوعية ، ولكنه مختلف عنها فى عدم تأكيده على الرابطة « منبه ــ استجابة » فقط ، بل أنه من المأمول فيه أن يقدم لنا هذا العلم تصورا لما يحدث بين ظهور المنبه وصدور الاستجابة ، ان علم النفس العاملى هو مثال لعلم النفس الوظيفى التقليدى ، بمعنى أنه على علم النفس العاملى أن يمتد الى المنطقة الدينامية من السلوك ليستكشفها بأسلوب جديد أكثر ملائمة مما هو متاح الآن (١٨) ٠

وقال بأنه من المحتمل أن نستنتج طرقا وظيفية تتفق مع العوامـل المستخرجة ويكون ذلك من خلال الكائن أثناء نشاطه ، ومن ثم نضع بعدا بين العوامل والوظائف ٠

هـــذا عن العوامل بوصفها فئات أو تكوينات تصنيفية لمجموعة من الظواهر ، فماذا عن العمليات ؟

ما هى العمليـــة :

عرفت العمليات على أنها نشاطات (١٩) وعرفت أيضا بأنها « أى تغير أو تغيرات فى موضوع ما أو داخل الكائن مع ضرورة أن تكون هناك خاصية متسقة محددة لها ، أو اتجاه يمكن تبينه ، والعمليات بمعنى آخر هى ما يحدث ، ومن ثم فهى تتقابل مع الشكل أو البناء » (٢٠) فالعملية تشـير الى أى تغـير فى موضـوع أو كائـن ، خاصـة التغـير السلـوكى أو الفسيولوجى ، وهى تشير كذلك الى الطريقـة التى يحـدث بها هذا التغير (٢١) ٠

فمفهوم العملية يشير اذن الى سلسلة من النشاطات المنتظمة الموجهة نحو هدف ، أو هى نشـاط متصل أو هى سلسلة من التغيرات تأخذ شكلا معينا فهى شىء ما يحدث ، ويشير الى سلسلة من الخطوات المتتالية والمتصلة

والتى يتم الوصول عن طريقها الى هدف معين (٢٢) • « والعمليـة هى نشاط للكائن يشمل العقل ، وظواهر الحياة العقلية (٢٣) والعملية كما يعرفها سبنس K. Spence هى « استجابات مفترضة ، وغير ملاحظة ، عمليات ضمنية تحدث داخـل الفرد » (٢٤) وقد استخدم مكجوجـان F. McGuigan مفهوم « العمليـات العقليـة » لكى يشير به الى النشاط العصبى العضلى ، لكنه فضل استخدام مفهوم العمليات المضمرة Implicit Processes للاشارة به الى العمليات العقلية (واللغوية منها بصفـة خاصة) التى تحدث بين ظهور المنبه وصدور الاستجابة ، وحاول تفسير التفاعلات بين هذه العمليات بناء على مفهوم الدوائر العصبية Mental Circuits المعقدة ، وعرف الاستجابة الضمنية على المستوى النظرى بأنها « تكوين فرض Hypothetical Constructs تم تحديده وفقا للاجراءات الكلاسيكية كما ظهرت لدى هل C. Hull وتولمان E.C. Tolman »(٢٥) أما جيلفورد فعرف العمليات بأنهـا نشاطـات ، وقال بأن نظام وضـع العمليات على مكعبه الخاص ببناء العقل كان على أساس منطقى بحت ، أى بدءا من اكتشاف المعلومات (المعرفية) وانتهاء باختبار المعلومات (التقييم) فعامل مثل معرفة التحويلات الرمزية Cognition of Symbolic (C S T) Transformation هو عامل له وضعه الخاص فى « بناء العقل » (٢٦) وليس هناك تفسيرات كافية عن كيفية حدوث هذه المعرفة أو الوصول الى هـذه التحويلات الرمزية ، ويبدو أن مفهوم « بنـاء العقل » قد امتد لدى جيلفورد لكى يشمل بدلالاته البنائية مفهوم العمليات الوظيفية •

ومما سـبق ذكره يمكننـــا القول بأن العملية النفسـية هى فعل أو نشـاط ، ارادى أو لا ارادى ــ يحـدث داخل الانسان ــ أو يقوم به الانسان فى الخارج ــ ويترتب عليه حدوث تغير أو تحول فى مضمون ــ أوشكل ــ الجانب الذى تحدث فيه العملية ، أو تحدث من خلاله ــ أو فى كليهما ــ وقد يكون هذا التغير ملاحظا أو غير ملاحظ ، وفى الحالة الأخيرة يمكننا الاستدلال على حدوثه من مؤشرات خارجية نلاحظها أو يقررها لنا الانسان الذى تحدث بداخله هذه العمليات ، ويترتب على أية عمليات كبيرة تغيرات واضحة فى مضمون وشكل التفكير والسلوك ، وغالبـا ما تكون العملية موجهة نحو هدف معين •

وترتبط العمليات وظيفيا فيما بينها ، وقد تقوم عملية ما فى وقت ما بدور المتغير المستقل ثم بدور المتغير الوسـيط وقد تكون متغـيرا تابعـا بعد ذلك ، ويشترك فى أداء عملية كبرى عمليات أخرى أصغر منها ، وهذه يشترك فى أدائها عمليـات أصغر وهكذا ، وتتباين العمليـات فيما بينها سواء من حيث الهدف ، أو الشدة ، أو المدة ، أو الانتشار •

بين العمليات والعوامل :

العمليات كالعوامل ، هى تكوينات نظرية نستخدمها من أجل الوصف والتفسير للتباينات والنشاطات الحادثة فى مجال معين من الملاحظات الخاصة بالسلوك الانسانى مما يعطى امكانية للضبط والتنبؤ ، والتكوين عموما هو « مفهوم يستخدم عمدا أو يبتكر ويتبنى لغرض علمى خاص . وقد يتوسع العلماء فى استخدامه فيسمونه متغيرا (٢٧) وحين نتعرض لمفهوم العمليات الخاصة بالابداع لابد أن نلجأ الى مفهوم المتغيرات الوسيطة Mediating Variables والذى اقترحه روزبون Rozebone لكى يشمل كل المتغيرات التى تقع داخل الكائن سواء كانت تكوينات فرضية أو متغيرات متداخلة Intervening Variables (٢٨) .

والجدير بالذكر أن ماكوركوديل وميل Macorquodile & Meehl قد ميزا فى مقالة شهيرة لهما بين المتغيرات المتداخلة والأبنية أو التكوينات الفرضية على أساس أن الأولى لا تتضمن أية كلمات غير قابلة للاختزال الى قوانين كمية ، كما أن صدق القوانين فيها هو أمر ضرورى وكاف من أجل التأكد من صحة ما يتم تقريره بشأن المفهوم ، وأيضا فان التعبير الكمى عن المفهوم يمكن الوصول اليه بدون اشتقاق وسيط وبالتجميع المناسب للقوانين الأمبيريقية ، أما التكوينات الفرضية فاعتبرت مصطلحات غير قابلة للاختزال التام الى مصطلحات أمبيريقية ، وهى تشير الى عمليات أو هويات لا تلاحظ مباشرة رغم أنها ليست بالضرورة غير قابلة للملاحظة ، كما أن الشكل الكمى للمفهوم لا يمكن الوصول اليه ببساطة عن طريق تجميع الوظائف الأمبيريقية (٢٩) ونفس الوجهة من النظر تقريبا نجدها لدى ملفن ماركس M. Marx الذى اعتبر المتغير المتدخل تكوينا له درجة عالية من الصدق الاجرائى المباشر ، أما التكوين الفرضى فهو تكوين يتسم بأنه ذو درجة أقل نسبيا من الصدق الاجرائى لكنه — أى ماركس — أتخذ موقفا أقل صرامة من ماكوركوديل وميل فيما يتعلق بامكانية الفصل التام بين هذين النوعين من المفاهيم ، فقال بأن الفصل بين هذين النوعين من التكوينات هو أمر فى منتهى الصعوبة فى كثير من الحالات (٣٠) .

أما كريتش D. Krech فقد مال الى اعتبار التكوين الفرضى مشيرا الى نسق من الوقائع العصبية « فالتكوين الفرضى يشير الى بناء يفترض وجوده فعلا ويمكن أن نصفه فعلا من خلال التجريب المباشر ... ومن خلال التاريخ المتعاقب للتنبيه والاستجابة فان وظيفة التكوين تتداخل بين المنبه والاستجابة (٣١) .

العمليات اذن هى تكوينات فرضية نفترضها ونستخدمها فى تفسير الوقائع السلوكية غير الملاحظة والتى قد تكون مسئولة عن عديد من الأشكال السلوكية الملاحظة وغير القابلة للملاحظة ، وعموما فان الأساس الوحيد الصادق الذى يمكن على أساسه أن نقبل أو نرفض التكوينات الفرضية هو ـ كما يقول ماركس ـ مدى نجاحها أو فضلها فى تمكيننا من القيام باختبارات أمبيريقية لها ، والنتائج التجريبية لا ينظر اليها على انها مؤيدة لهذه التكوينات ما لم يكن الصدق الاجرائى لها متزايدا ومرتفعا (٣٢) .

وفى ضوء معادلتين شائعتين فى علم النفس ، الأولى هى التى قدمها كلارك هل لشرح مفهوم المتغيرات الوسيطة (*) والثانية هى معادلة كومنج وسكوينفيلد W. W. Cumming & W. N. Schoenfield لتحليل عملية الادراك (**) يمكننا ـ دمجا بين هاتين المعادلتين ـ أن نقترح المعادلة التالية لتفسير التفاعل بين العمليات الابداعية :

$$A — F — (X) — F — b\ (a) — F — (X_1, X_2, \ldots Xn\ ) — F —B.$$

على اعتبار أن ـ A ـ هى الشروط أو الظروف السابقة سواء كانت متغيرات محددة قبلا كالسن والجنس والثقافة والوضع الاقتصادى الاجتماعى وسمات الشخصية بالقدرات العقلية ، أو كانت هى المتغيرات البيئية الفيزيقية أو الاجتماعية الخارجية أما ـ F ـ فتعنى أنها ـ أى هذه الشروط السابقة ـ ترتبط وظيفيا بعمليات وسيطة ـ سواء كانت متغيرات متداخلة أو تكوينات فرضية ـ غالبا ما تكون ذات خصائص عصبية وعضلية وحسية وهذه ترتبط وظيفيا فيما بينها وتؤدى الى حدوث عمليات الادراك البصرى ، السمعى .. الخ ونرمز لها بالرمز ـ b ـ وهذه العمليات تقوم بدور المثيرات أو العمليات المنبهة ـ a ـ التى ترتبط وظيفيا بعمليات أخرى تشكل عمليات للعملية الابداعية ($X_1, X_2, \ldots, X_n$) وهذه بدورها ترتبط وظيفيا بالسلوك ـ *B* ـ أو الشروط اللاحقة أو

(*) A — F — (X) — F — B Where :
A = Antecedent conditions
F = Functionally related to ...
X = Intervening Variable
B = Consequent Conditions.

(*) وصيغة هذه المعادلة هى :
الشروط أو الظروف السابقة
ترتبط وظيفيا
المتغير المتداخل أو الوسيط
الظروف أو الشروط التالية أو اللاحقة .

(**) S ..... R1 R Where :
S = Stimulus event
R1 = The perceptual response.
R2 = The reported respon e.

(*) وصيغة هذه المعادلة هى :
الواقعة المنبهة
الاستجابة الادراكية
الاستجابة الخارجية .

الاستجابة الابداعية وهذا التصور يمكن تخيل أنه يصدق على العمليات الفرعية للعملية الابداعية ــ كل على حدة ــ كما أنه يمكن أن يصدق على العملية الابداعية كعملية كلية •

وعموما ــ كما يذكر رويس J. R. Royce ــ « فانه يمكننا القول بأن العامل هو متغير أو عملية أو محدد يفسر التباين فى مجال محدد من الملاحظات (٣٤) على أن هذا القول لا يمكن أن نأخذه على اطلاقه فالعلاقة بين العوامل والعمليات يمكن النظر اليها على أنها علاقة عام بخاص أو علاقة شامل بمحدد ، العام هو العامل والخاص هو العملية ، الشامل هو العامل والمحدد هو العملية ، العامل هو فئة تصنيفية تضم تحتها العديد من العمليات المتقاربة فى أهدافها وطبيعتها ، والعوامل كالعمليات يمكن اعتبارها متغيرات تتوسط بين متغيرات المنبهات ومتغيرات الاستجابات فنحن نشتق هويات وظيفة تكون محددات للتباين المشترك فى نمط الاستجابات ، وهذه المتغيرات الوسيطة قد تكون متغيرات متداخلة أو تكوينات فرضية ويعتمد هذا على عمق نفاذها فى الشبكة المعرفية (*) (وفقا لمفهوم فايجل) بمعنى أنه كلما اقتربنا من الواقع الأمبيريقى ، كانت متغيراتنا متدخلة ، وكلما توغلنا أكثر فى أعماق الشبكة المعرفية كانت متغيراتنا تكوينات فرضية •

هذا التفسير نفسه يمكن محاولته على عمليات العملية الابداعية. فالعمليات الابداعية التى تقترب أكثر من مجال الملاحظة المباشرة والتى تعتمد أكثر من غيرها على الاتصال بالبيئة الخارجية كعمليات المراقبة والالتقاط أو غيرها من العمليات الادراكية ، وكذلك عمليات التنفيذ والتقييم والتعديل والاتصال بالجماعة السيكولوجية ، كلها عمليات موجهة للخارج وأكثر قربا من غيرها بالواقع الأمبيريقى ومن ثم يمكن اعتبارها متغيرات متدخلة ، أما عمليات أخرى مثل التركيز ، الغلق ٠٠ الخ فيمكن اعتبارها تكوينات فرضية على اعتبار انها أكثر بعدا عن مجال الملاحظة الخارجية وهناك فئة أخرى يمكن أن نعتبرها تقف فى منتصف الطريق بين المتغيرات المتداخلة والتكوينات الفرضية هى العمليات التى تتراوح بين الداخل والخارج العمليات التنظيمية التى يختص أحد جوانبها بالبيئة الخارجية والجانب الآخر المبدع ذاته ونعنى بذلك عمليات الاعداد بأنواعها الثلاثة ، على أن الشىء الجدير بالذكر هو أن الفصل التام بين المتغيرات المتدخلة أو التكوينات الفرضية أو غيرهما هو أمر فى منتهى الصعوبة

(*) الشبكة المعرفية هى نسق القوانين المكونة لنظرية ما •

بل قد يستحيل تحقيقه في مجال شديد التفاعل والتركيب مثل مجال العملية الابداعية .

وتلخيصا لما سبق نقول بأن العمليات كالعوامل يمكن اعتبارها متغيرات وسيطة ـ متدخلة أو فرضية ـ تقوم باحداث التكامل بين المنبهات والاستجابات ، أو بين الشروط اللاحقة للابداع ، والعوامل والعمليات غير القابلة للملاحظة المباشرة ولذلك فنحن نستدل على وجودها من خلال بعض المؤشرات السلوكية ، ونستخدمها في الوصف والتفسير من أجل الفهم الأكثر تنظيما لمجال معين من السلوك الانساني ، والفرق بينهما هو فرق في العمومية ودرجة الشمول ، العوامل أكثر عمومية من العمليات ويمكن اعتبار أن بعض العمليات متغيرات تساهم في صنع مجال خاص بعامل معين اذن هي بمثابة أعضاء في اطار أكبر يضمها هو العامل ، ومن هنا يمكن أن نتحدث عن عمليات عامل معين ، أى العمليات التى تساهم في تكوينه أو التى يمكن تفسيره على أساسها ، وكون العامل ـ وكذلك العمليات ـ تكوينات نظرية مفترضة لا يعنى بأى حال من الأحوال أنها لا تتصل بظواهر السلوك ، ان أكبر دليل على وجودها هو وجود السلوك الذى نفترض أنها تؤدى اليه وتؤثر فيه (تنظيما) أكثر من غيرها ، بالعوامل والعمليات تمثل نوعا من الواقع السيكولوجي الذى يجب أن نحاول تحديده بطريقة ملائمة ، ولكى تصل الى العوامل التى هى مركبات كان لابد لها من البدء بالعمليات التى هى بمثابة عناصر لهذه المركبات « ان من أعظم مميزات التفتيت الاجرائى لموقف ما ، ان ذلك يحوله الى وصف مختزل لما يحدث فعلا .. الى شيء يحدث فعلا ، أو يتم القيام به ، ومن ثم فهو يشتمل على خاصية صدق الخبرة الفعلية » (٣٥) ، أى أننا نبدأ بعمليات تحليل « للعمليات » ثم نتقدم نحو القيام بعمليات تركيب لكى نصل الى « العوامل » ويتم ذلك لنا من خلال اسلوب التحليل العاملى ، الذى يقوم على أساس مبدأ « تبسيط وصف البيانات ، باختزال أو تقليل العدد الضرورى من المتغيرات أو الأبعاد .» (٣٦) فالتحليل العاملى كما يذكر فيرجسون G. Ferguson « يستخدم عادة في البيانات التى يصعب التمييز فيها بين المتغير المستقل والمتغير التابع ولذلك فهو يهتم بدراسة العلاقات المتبادلة بين المتغيرات ، واكتشاف تركيبات هذه العلاقات » (٣٧) .

ان أهم الوظائف التى يقدمها لنا التحليل العاملى هى أنه يساعدنا على تصنيف العدد الكبير من المتغيرات الى عدد قليل من العوامل أو الأبعاد مما يسهل عمليات الوصف والتفسير لما يحدث في مجال معين من الظواهر

الانسانية أو الطبيعية وعمليات التصنيف ليست مجرد اجراءات تجـرى لتجميع المتغيرات المتشابهة ، انها قد تكشف عن عديد من العلاقات الخفية والهامة والقابلة للتطوير فى شكل فروض يمكن التجريب عليها ٠

وفى العلوم البيولوجية مثلا ، فان من أهداف عمليات التصنيف أن تظهر علاقات الدم الفعلية بين الحيوانات ، وليس مجرد تصنيفها بطريقة مناسبة ، ومن ثم فان التصنيف الجيد يمكن أن يساهم فى الكشف عن قوانين الوراثة والتطور (٣٨) ٠ وأى تصنيف لمجموعة من الظواهـر فى مجال من مجالات الحياة أو الطبيعة يكون أمرا لا مبرر له ما لم تكن هناك خلفية نظرية توجهه وترشد خطاه ٠٠٠ فهو ليس تصنيفـا فى الفراغ ، فالتصنيف الكيميائى للمواد ، كان يمكن اعتباره أمرا عقيما دون نظرية كيميائية توجهه ، وقد كان هذا التصنيف ممكنا فقط فى ظل تمييز بويل Boyle بين العناصر والمركبات ، وفى ظل نظرية لافوازييه Lavosier عن الأكسجين ثم نظرية دالتسون الذرية (٣٩) ٠

ان التحليل العاملى الجيد هو فحص تجريبى جيد (٤٠) « وهو قد يكون اسلوبا هاما فى الاسراع بعملية صياغة الفروض المعقولة الجديـرة بالاهتمام ، وفى نبذ الفروض الرديئة » (٤١) وفى الدراسة الحالية تمت اجراءات التحليل العـاملى على عينة الكتاب الذكور فقط (وعددهـم ٤٥ كاتبا) ولم نضـمن عينة الكاتبات الاناث (وعددهن ٥ كاتبات فقط) وذلك لتأكيد كثير من الباحثين على أهمية تجانس العينة فيما يتعلق بمتغيرات الجنس ، السن ٠٠ الخ ٠ (٤٢ ، ٤٣) وذلك لتحقيق أكبر قدر ممكن من الضبط لمتغيرات التحليل ، ولجعل تفسير النتائج ميسورا بأقل درجة من الابهام أو الغموض ٠

القسم الثانى : العمليـات الابداعيـة :

١ ـ العمليــات الدافعيـــة

تشـير بحوث الابداع واعترافات المبـدعين الى أن هنـاك فئتين من الدوافع يمكن افتراضهما لدى المبدعين هما :

(أ) فئـة الدوافع العامة :

وشبه الدائمة والمستمرة وأهمها : الدافع الابداعى ، أى رغبة المرء فى أن يكون مبـدعا وأصيلا ٠ وهو دافع يسم المبـدع فى جميع خطواته

وتصرفاته وقد لا يفارقه حتى وهو لا يفكر فى فكرة بالذات يريد تحقيقها « فكثيرا ما يقال ان الحافز أو الرغبة لدى المرء فى أن يكون مبتكرا هى المكون الرئيسى فى الابتكار » (٤٤) .

وقد أكد أهمية هذا الدافع الكثير من الكتاب والفنانين فكافكا F. Kafka مثلا يقول « اننى أكتب بالرغم من كل شىء ، وبأى ثمن ، فالكتابة كفاحى من أجل البقاء » (٤٥) .

ويقول هنرى ميللر H. Miller يجب أن أعترف بأننى كنت مدفوعا للكتابة ، حيث انه قد ثبت لى أن هذا هو المنفذ الأوحد المفتوح أمامى ، وهو وحده العمل الذى يستحق أن أكرس له كل قواى ... ولم تكن الكتابة بالنسبة لى هروبا من الحياة بل هى انغمار فى حوض ماء مالح آمن ... انغمار الى المصدر حيث الحياة تتجدد بصفة دائمة وحيث الحركة سرمدية وهائلة (٤٦) .

ويؤكد بيكاسو « اننى لا استطيع أن أعيش دون أن أكرس حياتى كلها للفن .. اننى أعشقه كغاية نهائية لحياتى .. وكل شىء أفعله يتصل بالفن يعطينى احساسا بالسرور الذى لا حد له » (٤٧) .

أما فرتهيمر فقد عبر عن أهمية هذا الدافع بقوله : « فى العمق تكون هناك الرغبة ، التشوق لمواجهة القضية الحقيقية » (٤٨) ويمكن افتراض وجود دوافع ابداعية عامة أخرى كالدافع الى المعرفة وحب الاستطلاع ، والحاجة الى التقدير والرغبة فى تحقيق الذات فقد أكد روجرز أن « الأشخاص المحققين لذواتهم هم أشخاص مبدعون ، وهم عادة ما يفهمون أنفسهم والعالم المحيط بهم ويذهبون الى ما وراء الحاجات الأساسية .. والى مستوى أكثر ارتفاعا من الوعى » (٤٩) ولكن يمكن النظر الى الدافع الابداعى على أنه يوجد لدى المبدعين الحقيقيين الذين يكونون على وعى بامكاناتهم وطموحاتهم ولذلك فهم يسخرون كل تلك الامكانات لتحقيق هذه الطموحات أما الدافع لتحقيق الذات فيمكن أن يوجد لدى أى انسان سواء كان مبدعا حقيقيا — أى له انتاج ابداعى متحقق — أو كان غير ذلك ، أى أنه يمكن القول بأن كل مبدع حقيقى هو انسان محقق لذاته ، ولكن ليس كل محقق لذاته يعد مبدعا ، بمعنى أن الذى يوجه كل جهده الى أن يحقق المال والثروة أو المنصب ، قد يكون فى وصوله اليها تحقيقا لذاته ، ولكن هذا لن يجعلنا نسلم بأنه انسان مبدع ، فتلك قضية أخرى .

(ب) دوافع أو حالات خاصة :

وهى التى يستثيرهـا موضـوع أو موقف أومنبه معـين قد يكون مصحوبا بحالة من القلق أو غير ذلك من الحالات وقد يكون للمبدع موقف أو رأى حيال موضوع معين ، وقد يكون هذا الموضوع مفضلا أو مكروها منه ومحاولات التخلص من هذه الحالات المؤقتة أو التعبير عن هذه الأفكار أو الاتجاهات أو المواقف الملحة هى التعبيرات الابداعية عن تلك الدوافع الخاصة وهنا نجد تحديدا وتخصيصا وتعلقـا بموضـوع محـدد بعكس الدافع الابداعى الذى هـو أكثر عموميـة واستمرارا فى أغلب المواقف والخبرات ، وكتعبير عن مثل هذه الدوافع أو الحالات المؤقته قال كافـكا « أود اليوم أن أنزع من نفسى بالكتابة ، كل حالة القلق فأنقلها من أعماقى الى أعماق الورق » (٥٠) ويقترب التصنيف المطروح هنا — الى حد ما — من تصنيف برلين D. E. Berlyne للدوافع الى تهيؤات دافعية (٥١) Motivational Disposition وحالات دافعيـة Motivational States ومع ذلك لا يتطابق هذا التصنيف مع تصنيف برلين . فالأخير كان معنيا فى المقام الأول بالحديث عن الدوافع عموما ، دون تحديد للابداعية منها أو غير الابداعية ، بينما محور الاهتمام هنا هو الدوافع الابداعية العامة والخاصة فالدوافع العامة تشير الى المبدع أكثر من اشارتها الى عمل ابداعى محدد ، بينما تشير الدوافع الخاصة الى المبدع فى عمل ابداعى بعينه ، وقد تظل الدوافع العامة ممتزجة بالدوافع الخاصة خلال كل حالات العملية الابداعية وبأشكال مختلفة وقد يؤدى غياب التوازن بينهما أو كون الدافع الابداعى العام كبيرا وعميقا ، وكون الحالات الخاصة أو الكفاءة الانتـاجية سطحية أو ضعيفة الى احداث تأثير تدميرى واضح على المبدع كما هو الأمر فى حالة همنجواى E. Hemingway وحين يكتمل العمل الابداعى قد تتوقف الدوافع الخاصـة أو تختفى أو تنخفض مؤقتا ، بينما قد تظـل الدوافع العامة تمارس دورها كأرضيـة مشتركة فى كل عمليـات الابداع التى يقوم بها المبدع وفى كل سلوكياته .

قال يوسف ادريس فى أحد الأحاديث حول أهم أهداف أو دوافـع الكتابة لديه : « هدفى هو تحريض الشخصية المصريـة على القوة : على التغلب على ما فيها من تناقضات وازدواجية ، هدفى هو تحريض المصرى على الثورة على القيـود التى فرضتها عليه رواسب الماضى ، وأمنيتى أن أرى الانسان المصرى قد كسر الجانب العبودى من شخصيته ، وأصبح حرا فى فكره وفى فهمه لمعطيات الحياة .. وطبعا العيوب الشخصية للفرد تنعكس

على المستوى الاقتصادى والاجتماعي والفكرى للمجتمع من أجل هذا أكتب » (٥٢) ٠

٢ ـ عمليات الاعداد الأول :

قد تظهر الأفكار الجديدة فجاة ، ولكن جذور هذه العملية لابد أن تأخذنا بالضرورة الى تاريخ حياة صاحبها وخبراته وتعاملاته مع الواقع والحياة فالمبدأ القائل بألا شيء ينتج من لا شيء ينطبق أيضا على التفكير الأصيل (٥٣) ٠ فومضة واحدة من الالهام لم تنتج سيمفونية من سيمفونيات بيتهوفن أو موزارت أو تشايكوفسكي أو ريمسكي كورساكوف، أو لوحة من لوحات بيكاسو أو سيزان أو ديجا أو قصة من قصص موباسان أو تشيكوف أو كاترين مانسفيلد ، أو غير ذلك من النواتج الابداعية من الفروع المختلفة من الثقافة الانسانية « فهناك الكثير مما يحتاجه المبدعون كي ينتجوا مثل هذه الأعمال ، الكثير أكثر من الابداع نفسه ، فلابد من امتلاك أصول الفن فى تطبيق القواعد المناسبة للشكل الفنى ، ولابد من وجود القدرة على الضبط والتحليل للوصول الى التوازن والتأثير ، وهناك أيضا العمل الشاق من أجل وضع كل الأجزاء غير المترابطة فى مؤلف واحد وكلى » (٥٤) ٠

فالابداع لابد له من اعداد جيد ومران مستمر وجهد عنيف فى التدريب واكتساب المهارات اللازمة كى يصير المرء قادرا على تشكيل أفكاره وتحقيقها فى مجال معين ، أى أن « الاعداد لبزوغ هذه الحال » لا يكون الا بالسعى الحثيث المتواصل (٥٥) ٠

ويؤكد ترومان كابوت هذا فيقول ان الكتابة لها قوانينها الخاصة التى يجب أن يتعلمها الكاتب ثم ينظمها بطريقته الخاصة (٥٦) ويشير موم الى أهمية أن يستوعب الكاتب أساليب الكتاب الذى يحبهم ثم يكشف بعد ذلك عن اسلوبه الخاص ٠ وقد تحدث ماركيز عن التأثيرات الكبيرة التى كانت لحكايات جدته ولكافكا وفوكنر وهمنجواى وجراهام جرين وغيرهم من الكتاب عليه (٥٧) ٠

ان أهم ما يحدث خلال عمليات الاعداد الأولى هو تحديد الاطار واكتسابه ، والاطار هو « نظام تلتئم فيه خبراتنا مكونة أبنية متكاملة ، على حسب ما بينها من تقارب أو تشابه » (٥٨) ٠

« والاطار هنا اصطلاح محدد فى الدراسات النفسية الحديثة ، وليس مجرد اللفظ الوارد فى قواميس اللغة ، ويقصد به الاشارة الى

الأساس النفسي الذي تنتظم من خلاله مدركاتنا ومشاعرنا ٠٠٠٠ والجدير بالذكر أن الاطار يتشكل من خلال نوع الخبرات التي يمر بها الشخص وسياقها (٥٩) ٠

باختصـــار يمكن القـــول ان عمليـــات الاعـــداد الأول من العمليـــات التمهيدية التي تسبق الابداع الفعلي وتقوم بمهمة التوجيه له والمحافظة عليه ٠

وتلعب العلاقات الفعلية أو المتخيلة وعمليات الاقتداء والمتابعة من أجل الفهم والتعليم والاستيعاب والتي تقوم بين الكاتب وغيره من الكتاب تلعب تلك العلاقات دورا أساسيا في هذه العملية ٠ كان ماركيز يقول عن همنجواي : « انني لا أعتبره روائيا كبيرا ، وانما قاصا فذا ، فأنا لا أستطيع نسيان نصيحته بأن القصة ، مثلها في ذلك مثل جبل الجليد العائم ، يجب أن تحمل من الجزء الذي لا يرى : من التحريات والتأملات والمواد التي جمعها المرء ، والتي لم يجر استخدامها في القصة بشكل مباشر ، أجل ، يمكن للمرء أن يتعـــلم الكثير من همنجـواي ، وحتى كيف تدور قطـة حول الناصية » ٠

٣ ـ عمليات المراقبة والالتقاط :

المقصود بالمراقبة تلك العمليات الواعية التي يقوم بها المبدع لملاحظة الناس والطبيعة بكل ما فيها من ثبات أو تغـير ، وكذلك ملاحظـة ذاته باعتبارها جزءا من الطبيعـة ، وباعتباره فـردا من الناس ، أما المقصود بالالتقاط فهو تلك العملية التي يتم من خلالها الوصول الى مثير أو محرك يمكن أن تتبلور حوله فكرة معينة فنية كانت أو علمية ٠

وعمليـــات المراقبة يقوم بها المبدع بوعيه وارادته ، لكن الالتقـاط لا يخضع غالبا لهذه الارادة بمعنى أنه اذا كان المبدع يلعب الدور الأكبر خلال عمليات المراقبة فانه قد يكون كذلك حـين يلتقط مثيرات أفـكاره أو محركاتها حيث تلعب البيئة بما فيها من ظروف ومتغيرات دورها الكبير هنا ، وان كان هذا لا يعني التقليل من دور المبدع بل توضيحـه ، فقد كانت تلك المثيرات والمحركات موجودة في الحياة وستظل موجودة ، ولو في أشكال أخرى ، ودور المبدع هو أنه أمكنه أن يتلقاها ويدركها ويتمثلها ويتعلق بها كبذرة لعمل ابداعي ، كما أنه قام بعد ذلك بانماء هذه الفكرة واحيائها في عقله حتى صارت شجرة يانعة تؤتي أكلها ، بينما كان يمكن أن تذوي هذه البذرة وتضمر وتموت اذا لم تجد عقولا مبدعة تدركها جيدا تنميها ، فكما يقول يحيى حقي « يأمل الكاتب أن يظل محتفظا بقدرته على

المراقبة ، فأقل هدية توضع فى مهد الفنان هى قدرته على مراقبة ما حوله ، انه يجوس خلال المجتمعات فيحسبه الناس غير ملق باله الى شىء ، يتكلم مثلهم ويضحك معهم ، لكنه كالاسفنجة تمتص بغير ارادة عصير ما رأته عيناه وسمعته أذناه وأحست به روحه » (٦٠) .

« وكان هانز كريستيان أندرسون يحب أن يفكر فى حكاياته الخرافية وسط الغابات ، كان ثاقب البصر يرى كل أنحاء وكل شق فى قطعة صغيرة من لحاء الشجر كما لو كان يراه بعدسة مكبرة ، ومن مثل هذه الأشياء الصغيرة الدقيقة كان يسهل عليه أن ينسج خيوط حكاية من حكاياته الرائعة الشهيرة » (٦١) ويذكر ماكيللر « أن بعض الرسامين مثل بول كليه P. Klee والنحاتين مثل هنرى مور H. Moore قد قاموا بجمع متكرر لموضوعات طبيعية مثل أجنحة الفراشات والزجاج البلورى والمرجان من البحر الأبيض المتوسط ، والطحالب من البلطيق لاستخدامها فيما بعد كمثيرات للعمل أو كأجزاء منه » (٦٢) .

وعملية المراقبة ــ كما سبقت الاشارة ــ تشتمل على اتجاهين هما :

١ ــ اتجاه مراقبة للموضوعات الخارجية (الناس والطبيعة) .

٢ ــ اتجاه مراقبة للذات أو الموضوعات الداخلية أو الخبرات الشخصية .

وقد تم الحديث عن الاتجاه الأول ، أما الاتجاه الثانى فيتعلق أساسا بتلك الانعكاسات التى تركها اتجاه المراقبة الأول بكل موضوعاته وأحداثه ومواقفه وتشكلات كل ذلك فى عقل المبدع ووجدانه ، كما أنه يشتمل أيضا على رأى المبدع واتجاهاته نحو نفسه ، أفكاره ، سلوكه ، تركيبه الجسدى ، وضعه الاقتصادى الاجتماعى .. الخ وقد علق تشيكوف أهمية كبيرة على هذا النوع من المراقبة فقال « على الكاتب أن يعتاد ملاحظة نفسه ملاحظة واعية دائمة حتى يصبح ذلك طبيعة ثانية لديه » (٦٣) .

وربما بلغ هذا الاتجاه فى مراقبة الذات مداه الأقصى فى لحظات الاجداب أو الغلق وفى لحظات اليأس من امكانية الاعتماد على المصادر الخارجية وفى حالات الاصابات العضوية والحرمان الحسى « حينئذ يوجه الكاتب كل ما تبقى من قدرة على الكتابة الى نفسه لأنها أقرب ذات اليه » (٦٤) .

هذا عن عمليات المراقبة ، فماذا عن عمليات الالتقاط ؟

وفقا لتحديدات وتحليلات سلفرمان J. Silvermann وجاردنر Gardner لعمليات الادراك (٦٥ ، ٦٦) يمكن القول ـ اذا كان هذا ممكنا هنا ـ بأن المبدع يتدرج من حالة احاطة Scanning شديدة بالمرئيات خلال عمليات المراقبة الى حالة من تنظيم المجال وتحديده أو تشكيله Field Articulation خلال الالتقاط ثم محاولة للتحكم فى شدة المثير وتنميته وتطويره ووضعه فى مكون ابداعى فريد خلال كل أجزاء العملية الابداعية التى تلى هذا الالتقاط ، ونقطة الوصل أو المعبر بين العمليات الأولى (الاحاطة بمعلومات العالم ومرئياته) وما يأتى بعد ذلك من عمليات ، هو عملية الالتقاط ، فقد تحدث اريك نيوتن E. Neton عن تلك اللحظات التى يتوقف فيها المبدع ويقول لنفسه « لابد من عمل شىء من هذا » (٦٧) وأكد هنرى جيمس H. James أن معظم قصصه غالبا ما كانت تبدأ من بذرة صغيرة غير ملاحظة كأن ترد اشارة ضمنية الى شىء ما فى حديث أحد الأصدقاء » (٦٨) فخلال عمليات المراقبة والالتقاط يكون هناك توجه داخلى متبصر وواع من المبدع تجاه العالم المتاح له خلال المراقبة ثم نحو جانب معين من هذا العالم خلال الالتقاط .

أكد جارثيا ماركيز أن نقطة الانطلاق الخاصة بالقصة أو الرواية لديه تبدأ من صورة تقف أمام عينة لدى الكتاب الآخرين ، ينبثق الكتاب ، على ما أظن ، من فكرة ، من خطة ، أنا أنطلق دائما من صورة . ان قصة (قيلولة الثلاثاء) ، التى اعتبرها أفضل قصة لى ، نشأت من صورة امرأة تسير مع ابنتها فى قرية مهجورة تحت شمس حارقة ، وقد ارتدت كل منهما السواد وحملت مظلة سوداء . وفى (الأوراق الذابلة) هى صورة شيخ يأخذ حفيده الى مأتم ، ونقطة انطلاق (ليس لدى العقيد من يكتب له)، هى صورة رجل يقف فى سوق بارانكيليا منتظرا سفينة ، انه ينتظر بنوع هادىء من ضيق الصدر . بعد سنوات كنت مرة فى باريس أنتظر بالضيق نفسه رسالة ، ربما حوالة ، فتذكرت هذا الرجل وتمثلت نفسى مكانه (٦٩) .

٤ ـ عمليات الاعداد الثانى :

والهدف الأساسى من هذه العمليات هو تهيئة الظروف المناسبة التى يمكن أن تتضح فيها الفكرة أو تنضج ، أى أنه تكون هناك شروط معينة يرى المبدع ـ وقد لا يرى ـ ضرورة توفرها حتى يوجد المناخ النفسى المناسب الذى يمكن أن تتيسر فيه الأفكار أو يسهل الوصول اليها فيه ، وتختلف الشروط الضرورية لهذه العملية التنظيمية باختلاف المبدع

واختلاف ظروفه « فبوشكين مثلا كان يفضل الكتابة فى الخريف وكان روسو وديكنز يفضلان الكتابة صباحا ، بينما كان بايرون ودستويفسكى يكتبان مساء .... ولم يكن شيلى ليكتب الا بعد أن يشرب نصف زجاجة من الشمبانيا ويضع قدميه فى طست من الماء البارد ، وكان تشيكوف يكتب فى شبابه على حافة النافذة أما ليرمنتوف فكان يكتب أشعاره على أى شىء يقع فى يده وليس من الضرورى أن يكون ورقا ، وتولستوى لم يكن يجلس للكتابة الا بعد أن يكون على مكتبه رزمة من الورق الجيد ، ولم يكتب الشاعر الفرنسى بيرانجيه أغانيه الا فى المقاهى الرخيصة ، وكان ايليا أهرنبورج كذلك يجد جو المقاهى مناسبا للكتابة » (٧٠) .

لقد قيل كثيرا عن عديد من الفنانين انهم يحتاجون الى شروط وظروف خاصة من أجل جعل عملهم أكثر كفاءة وكذلك من أجل تدعيم وتسهيل عمليات التصور والخيال لديهم .

وقد أشار « مارك توين » الى أنه لا يستطيع العمل الا وهو راقد فى سريره كى يكون الوصول الى الحالة الخاصة بالصور العقلية الشبيهة بالحلم ممكنا ، ان الأمر هنا شبيه بتلك الحالة التى يمكن وصفها بأنها تأليف تنهض فيه الصور أمام المؤلف كأشياء حية ثم عند الكتابة يبدو للكاتب أنه يمتلك مجموعة كلية متمايزة من مادة الكتابة فيتناول الأوراق والقلم ويكتبها فى الحال ، وبلهفة لا حد لها (٧١) .

كتبت الناقدة والشاعرة الأمريكية آمى لويل عن خبراتها الابداعية « الشىء الأول الذى أفعله عندما أكون واعية بقرب مجىء قصيدة هو أن أبحث عن ورقة وقلم ، ان الأمر يبدو كما لو كان التحديق البسيط أو العابر فى الورقة البيضاء يعمل على تنويمى الى حالة شبيهة من وعى ما قبل الشعور ، اننى أجد أن التركيز الذى احتاجه من أجل ذلك مشابه فى طبيعته للاغماءة » (٧٢) .

وكتب الشاعر الأمريكى ستيفن سبندر « ان القصيدة تشبه الوجه الذى يكون الانسان قادرا على تصوره بصريا بوضوح بعين ذاكرته .. ان مهمة الشاعر هى اعادة ابداع هذه الرؤية » .

من الحالات والظروف التى تكرر ذكرها لدى المبدعين ما يلى :

ركوب سيارة أو قطار أو طائرة ـ المشى للتنزه ـ الاستحمام ـ القراءة بغرض المعرفة أو الاستمتاع ـ الاستماع للموسيقى ـ الاستيقاظ أثناء الليل (حالة شبه النوم) الأحلام ـ تحت تأثير المخدرات ـ التأمل ـ

التحديق فى بعض الأشياء ــ ان الحالة الأساسية لعملية الانتباه المخفف خلال هذه النشاطات تتفق مع الحالات غير العادية للعقل التى تحدث أثناء عمليات التخيل البصرى وكذلك التنوير أو الاشراق الابداعى اضافة الى هذه الظروف أو الشروط العامة . كتب بعض المبدعين عن بعض الشروط الشخصية الغريبة التى اعتقدوا انها تساعدهم على الابداع والعديد من هذه النشاطات ذات طبيعة حسية خاصة بحاسة معينة وقد أشار بيتر ماكيلر الى هذه الشروط أو الحالات باعتبارها هاديات أو « معنيات » حسية Sensory Cues فمثلا : كان الشاعر شيللر يستثار بواسطة رائحة التفاح المتعفن الذى كان يحتفظ به دائما فى مكتبه .

ــ كان صمويل جونسون يتكلم دائما عن حاجته الى سماع هرير القطط المسرورة والى قشر البرتقال وكوب من الشاى كى يكتب .

ــ كان بروست يكتب فى غرفة عازلة للصوت .

ــ كان كبلينج يحتاج الى حبر أسود قاتم كى يكتب .

ــ كان كانط يكتب فى نفس الوقت كل يوم وهو جالس فى سريره ، محدقا فى برج أمامه (وعندما بدأت شجرة فى النمو وأعاقت تحديقه الى البرج أصيب باضطراب وطالب بقطع الشجرة حتى نفذ طلبه) .

ــ كان روسو يفكر عارى الرأس فى ضوء الشمس الساطع الحار .

ــ كان بيتهوفن يصب ماء باردا على رأسه معتقدا أن ذلك ينشط ذهنه .

ــ كان روسينى يغطى نفسه بمجموعة من الأغطية والبطاطين بينما يؤلف موسيقاه .

ــ كان تشارلز ديكنز يقوم بتحويل سريره فى اتجاه الشمال ، معتقدا أن القوى المغناطيسية الموجودة فى الشمال ستساعده على الابداع .

ــ أكد الشاعر ستيفن سبندر أنه كان يعتمد كثيرا على القهوة والطباق أثناء الكتابة ، وكان يعتقد أن ذلك يزوده بنوع من الصلة بالعالم الخارجى (حيث انه أثناء جهد التركيز الابداعى ، يفقد المرء تماما احساسه بجسمه وبكيانه الواقعى) (٧٣) أما ماركيز فقال بأنه يحتاج الى أن يكون فى الصباح فى جزيرة مهجورة وفى المساء فى مدينة كبرى وفى الصباح يحتاج الى الهدوء وفى المساء الى بعض الخمر والأصدقاء المخلصين لكى يتسامر معهم .

الأمر اذن يبدو كما لو كانت هذه الشروط والظروف والحالات التى سماها كيلر « معنيات حسية » هى بمثابة طقوس وعادات تسهل عمليات الابداع والانتاج لكنها تكون فى بعض الحالات — كما لدى سبندر مثلا — وسيلة للتحكم فى الاستغراق والتركيز ومن ثم عدم انقطاع صلة المرء المبدع بالعالم المحيط به ، وبشكل عام يتحدث المبدعون عن أن هذه الحالات تزيد من عمليات التركيز وترفع من قدرة المبدع على التصور البصرى وتساهم بشكل خاص فى العمليات الخاصة بفتح المبدع لبوابات عالم الخيال ، وتشير بعض الكتابات أن هذه الأشياء فى حد ذاتها لا قيمة لها ، المهم هو اعتقاد بعض المبدعين فى قيمتها واعتمادهم عليها ، بدليل اننا نجد مبدعين كثيرين لا يذكرون لنا شيئا عن دور هذه الحالات والمعنيات فى عمليات ابداعهم ، الأمر كله مرجعه الى ارتباط هذه الحالات بعمليات الاقتراب من الصور العقلية والخيالية المناسبة ، والنقص الخاص المصاحب لها فيما يتعلق برقابة الانا الصارمة وكذلك حرية المبدع فى ظلها فى الخلاص من الأفكار المتجمدة والقوالب النمطية من التفكير وقدرته خلال ذلك على التوحد مع موضوعه بصوره وأفكاره مع ما تتسم به هذه الصور والأفكار من تلقائية ورمزية ، الأمر اذن يكمن فى عملية الابداع التى تحدث داخل عقل المبدع وليست كامنة خارجه فى معنيات أو حالات معينة يشترطها المبدع كى يلج ساحة الابداع ، هذه الأشياء والحالات هى علامات موضوعة على عتبة الابداع يمكن أن يلتفت اليها بعض المبدعين ولا يلتفت اليها البعض الآخر ، والأمر فى جوهره بعد ذلك هو جهد كبير واع وخيال خصب وثقافة عميقة تزود المبدع بالمادة الضرورية للعمل والابداع .

وكما يذكر هارى ليفى H. Levy فان لامينيه Lammanais كان يفضل العمل فى غرفة لها ظلال قاتمة ، وأن دانونزيو D'annunzio وفروست Frost كانا يفضلان العمل ليلا ، بينما كان اميل زولا E. Zola يفضل العمل فى ظل أضواء صناعية نهارا ، وكان كبلنج Kipling يكتب بأشد الأحبار زرقة ..... وكان موزارت Mozart يفضل أن يقوم بتمرينات معينة قبل عمله ، بينما كان دى موسييه De Musset يعتقد أنه تسهل عليه عملية قرض الشعر « اذا ارتدى ملابس العظماء » (٧٤) وقد أكد ترومان كابوت « اننى لا أستطيع التفكير مالم أكن مستلقيا وفى يدى سيجارة وبجانبى قدح من القهوة ثم أشرب الشاى أو الويسكى بعد الظهر » (٧٥) وحذر جيزيلين B. Ghiselin من الاعتماد الكبير على مثل هذه الظروف فكلما قلت حاجة المبدع الى الاعتماد على الأشياء والظروف الخارجية كان أكثر بعدا عن الظروف الطارئة والمثيرة للاضطراب ، فالذى يلجأ الى الاعتماد على الكحوليات ، أو على ورقة ذات

حجم معين أو على بيئة معينة مفضلة لديه لتسهيل عمله يقوم بتضييق حرية العمل على نفسه ، ولذلك فقد يلجأ الى الضوابط الآلية أو السحرية بدلا من الاعتماد على مهارته وبراعته وحساسيته » (٧٦)ولعل أوضح مثال على ذلك هو الدوس هكسلى A. Kuxley الذى لجأ فى نهاية حياته الى استخدام العقاقير المهلوسة مؤكدا أهميتها فى النشاط الابداعى (٧٧) هـذا رغم ما بينته بعض البحوث الحديثة من آثارها الضارة على الوعى والتفكير (٧٨) ٠

وعمليات الاعداد الثانى هذه هى عمليات تنظيمية فى المقام الأول فمن خلالها أو فى ظلها تحدث حالات استثارة وتحميس أو تحفيز للعمل ، لكنها ليست هى المؤدية بذاتها الى الابداع ، فالابداع قد يحدث معها ، وقد يحدث بدونها أيضا ، وهى قد تكون معوقة أو ميسرة للعمل، وربما كانت لها آثار ايهامية أيضا Placcebo Effects ، بمعنى أن يعتقد المبدع أنه يبدع أحسن اذا توفرت شروط معينة رغم علاقتها غير المباشرة أو المبررة بالابداع ، وربما ارتبطت لدى المبدع بمواقف وخبرات معينة كانت لها آثار تدعيمية واضحة لديه ٠ ومن ثم فهو قد يفضل وجود هذه الشروط التنظيمية لأنه قد يشعر فى ظلها باحساسات تريحه وتدفعه للعمل ، وقد تكون الآثار التدعيمية لهذه الشروط التنظيمية تكونت خلال انتاج الأعمال المبكرة للمبدع ٠

٥ ـ عمليـة التركيـز :

تهدف عملية التركيز الى بلورة الفكرة وتوضيحها ، وهى ـ أى عملية التركيز ـ البعد العرضى لعامل المحافظة على الاتجاه الذى هو عامل طولى ـ عرضى ، الجانب الطولى فيه متعلق أساسا بالتمسك بمجال ابداعى معين والتوجه الابداعى من خلاله مع رغبة فى تحقيق أهداف محددة ، وهو كما عرفه الدكتور سويف « القدرة على تركيز الانتباه والتفكير فى مشكلة معينة زمنا طويلا » (٧٩) ٠

ويهـدف ستيفن سبندر S. Spender أنه « قد يكون الشاعر قد وهب عقلا رائقا وقويا وموجها ، وقد يكون متهورا أو بطيئا ٠٠ هذا لا يهم ٠٠المهم هو أن يحدث تكامل بين الهدف والقدرة ، للوصول الى الهدف دون أن يفقد المرء ذاته » (٨٠) وقد اعتكف مارسيل بروست M. Proust فى حجرته اعتكافا يكاد يكون كاملا ٠ فكان يقضى معظم وقته فى الفراش يكتب كالمحموم ، فى غرفة مبطنة بالفلين ليمنع عنها الصوت ، ويغلق جميع النوافذ باحكام ويملأ جو الحجرة بالمطهرات ، وكان يخشى ألا يمتد

به العمر ليفرغ من كتابه « البحث عن الزمن المفقود » الذى استمر يعمل فيه بصورة متصلة من سنة ١٩١٠ حتى وفاته سنة ١٩٢٢ (الرؤيا الابداعية ، هامش للمترجم ، ١٩٦٦) ويقول نجيب محفوظ « أتعلم ما الذى جعلنى أستمر ولا أيأس ؟ لقد اعتبرت الفن حياة لا مهنة ، فحينما تعتبره مهنة لا تستطيع الا أن تشغل بالك بانتظار الثمرة ، أما أنا فقد حصرت اهتمامى فى الانتاج نفسه وليس بما وراء الانتاج كنت أكتب لا على أمل أن ألفت النظر الى كتاباتى ذات يوم ، بل كنت أكتب وأنا معتقد اننى سأظل على هذا الحال دائما » (٨١) وقد أكد شتاين أهمية الشعور بوجود هدف للأفكار ، هدف قد لا يكون الطريق اليه واضحا أو ممهدا ، لكن . . فى داخل المبدع يكون هناك احساس داخلى بالاتجاه والتوجه « احساس بحالة هدف ممكن ، حتى لو لم يكن هناك وعى بالخطوات أو المعرفة الموصلة اليه » (٨٢) .

هذا عن البعد الطولى لمواصلة الاتجاه وقد أبرزته بعض البحوث المحلية (٨٣) لكنها لم تتعرض الا قليلا للجانب العرضى الخاص بالتركيز ، فالتركيز هو ما يسم المبدع بصفة خاصة خلال عمليات الابداع الفعلية ، حين ينشط الذهن بقوة للعمل فى تلك اللحظات التى يشتد فيها التفكير سعيا وراء فكرة ما محددة أو فى طريقها للتحدد ، من أجل توضيحها ومن ثم تحقيقها ، فالاتجاه لابد له من تحقيق فعلى ، والا فانه يظل حبيس وجدان المبدع ، والتركيز كما عرفه « هب » هو « النشاط العقلى الذى تتآزر فى أدائه كل النشاطات العقلية المركزية » (٨٤) أى أنه « ثمة عامل آخر يبرز وهو عامل وثيق الصلة بعامل الاحتفاظ بالاتجاه وربما أمكن تسمية العامل الجديد بعامل « صلابة الفكر أو تماسكه » Solidity of Thought اذ يبدو أن شدة « ميوعة الفكر » Fluidity of Thought ذات تأثير ضار بأية محاولة للتركيز على فكرة معينة أو تنميتها » (٨٥) ويؤكد جاردنر J. Gardiner أنه « من الخصائص المميزة للمبدعين حماسهم الشديد للعمل ، القدرة على الاستغراق فيما بين أيديهم . فكما لا حظت آن رو A. Roe فى دراستها عن العلماء المبدعين ، أنه من بين الخصائص المميزة والمثيرة للاهتمام لديهم قدرتهم الكبيرة على الاستغراق فى العمل ، والرغبة فى العمل الشاق لساعات طويلة ، وأن الطاقة التى يعملون بها لا تكون قوية فقط بل تكون طويلة الأمد أيضا ، وأن معظم الأداءات الابداعية قد نمت وترعرعت فى سنوات العمل الشاق أو التطبيق صعب المرتقى » (٨٦) ومشكلة الكتابة الابداعية كما يذكر ستيفن سبندر « تتعلق أساسا بالتركيز ، والتركيز بالنسبة للكتابة يختلف بالطبع من

حالته بالنسبة لحل مسألة حسابية ، حيث انه تركيز للانتباه بطريقة خاصة ، وعن طريقة يكون الشاعر بها واعيا بكل متضمنات الموقف والتطورات المختلفة لفكرته » (٨٧) ٠

ويمكن أن نجد خلال عملية التركيز مثالا لما يمكن أن يكون للعمليات النفسية من سيطرة على بعض العمليات البيولوجية ، فعمليات النوم أو طلب الراحة أو تناول الطعام قد تحدث لها ارجاءات ـ قد تطول وقد تقصر ـ ما دام هناك عمل ابداعى نشط يمارسه المبدع ويشعر بالمسئولية تجاهه ويحس بأهميته ، فالنشاط الابداعى قد يطغى على بعض هذه العمليات البيولوجية التى قد تضعف العملية الابداعية ـ مؤقتا ـ اذا تزايدت الى حد كبير أو قد تشق لها طريقا للاشباع من خلال التعب الذى قد يعترى المبدع خلال فترات الارهاق أو الغلق أو انكسار التركيز ، وقد عبر تشيكوف عن هذه الحالة بقوله « لقد كتبت قصة ٠٠٠ انكببت عليها بالليل بعد النهار ، يتصبب عرقى مجهدا نفسى حتى يصاب ذهنى بالركود ٠٠ مرفقى يؤلمنى من الكتابة ورأسى غائم » (٨٨) ٠

أما هوايتفيلد فقد ذكر أن « لحظة الخلق كنشاط عقلى تكون أكثر قابلية لأن تستثار حينما تكون فى حالة انهماك فى موضوع معين (٨٩) ٠

عملية التركيز اذن هى عملية ابداعية واعية يقوم بها المبدع فيحشد لها كل طاقاته الذهنية والدافعية والجسدية ، وهى عملية موجهة نحو هدف ومتواصلة رغم العقبات أو المشتتات ، وهى تتم بصورة أفضل فى حالة استبعاد هذه المشتتات وحصر الذهن فى موضوع واحد ينمو ويتطور، فهو تركيز على حركة ونمو وارتقاء الأفكار ، وقد تصحبه صور ذهنية عديدة دون أن تفقد الخط المشترك بينها ، فهو تركيز موجه نحو هدف ، وهو تركيز متحرك دينامیکی ينمو لكنه لا يتشعب ، واذا تشعب فانه لا يتوه ، وتتوفر فى عمليات التركيز خصائص الاستمرارية والغرضية والدافعية ، وهى تقوم بحماية الذهن من التشتت أو الانزلاق فى مسالك هامشية ٠

٦ ـ عمليات الاقتراب من الأفكار :

الاقتراب هو الدوران حول الفكرة من أجل توضيحها أو اكمالها أو تجاوز مرحلة الغموض فيها ، وهذه العمليات قد تكون المرحلة المتقدمة من التركيز (أو الاتجاه المباشر نحو الفكرة أو الهدف) ، وقد تكون الجزء النشط خلال عمليات الاسترخاء ، ومن هنا فان عمليات الاقتراب تشكل

مكونا آخر من مكونات الاحتفاظ بالاتجاه « فالاحتفاظ بالاتجـاه هو فى حقيقته عدم تنازل عن الهدف ولكن عن طريق مداومـة ومتابعـة طويلة بأسلوب يتميز أساسا بالمرونة التى تسمح بالاتجاه نحو الهدف والوصول اليه سواء مباشرة أو بطريق غـير مبـاشر أى عن طريق سلوك التفانى يتضمن القدرة على تجاوز الأنماط الثابتة فى العلاقات وقبول تحويلات أو زحزحات فى هذه العلاقات » (٩٠) ٠

ويحاول المبدع خلال هذه العمليـات وبقدر طاقته ـ التى قد يزيد منها أو يقلل ـ أن يحدد أبعاد فكرته من خـلال معايشته لها ، واقترابه وابتعاده عنهـا ، وتقليبها على وجوهها المختلفة ، ونظـره اليها من جهات عديدة ، وقد تساهم الهاديات الخارجية والداخلية فى تقدم وتطور هذه العمليات ، وفى تعميق واخصاب الأفكار ٠

فى كتابه « كيف تفـكر ابداعيـا ؟ » ذكر « اليوت هتشنسـون "E. Huchinson" من جامعة كامبردج عددا من النصائح الموجهة للمبدعين فى شكل تلميحات تساعد فى ميلاد الأفكار الابداعية ، على سبيل المثـال لا الحصر :

١ ـ زد دافعيتك من خلال توقع حالات الرضا والاشباع المرتبطة بالانجاز٠

٢ ـ زد عمليات الاعداد لديك من خلال الاعتقاد بأنه لا توجد مشكلة غير قابلة للحل ٠

٣ ـ اعتقد بأن الاجابة أو الحل أو الفكرة ستأتى ، رغم انه يكون عليك أن تنتظرها أو تبحث عنها ٠

٤ ـ يجب أن تدرك أن الراحة هى أمر جوهرى عندمـا تستعصى عليك المشكلة (٩١) ٠

وهذه مجرد مجموعة من التوجيهات العامة التى قد تكون مفيدة لبعض المبدعين أحيانا ، وقد لا تكون كذلك فى مواقف أخـرى ٠ والمهـم هو أن ننظر الى عملية الابداع فى سياقها الكلى ، نظرة اجمالية متكاملة من خلال وضع كل جوانبها الايجابية والسلبية ، والمعوقة فى الاعتبار ٠

٧ ـ عمليات الغلق (صعوبات التفكير) :

مع تزايد عمليات التركيز ومحاولات الاقتراب من الأفكار قد تتضح هذه الأفكار وقد تزداد غموضا وتوغل فى الابهام ، بل قد تصبح الأبعاد

التى كانت تبدو قريبة من الوضوح أكثر غموضا واختلاطا وأشد صلابة ومقاومة للتعديل ، وكما يذكر طومسون R. Thomson فان « الجهد أو الممارسة المضاعفة لبعض المهارات أو النشاطات قد تحدث حالة من التصلب أو الاجهاد الزائد » (٩٢) . وحين يتصدى كرتشفياد للحديث عن معوقات الابداع يذكر أن الفشل فى ادراك وتحديد المشكلة بطريقة صحيحة يعتبر أول هذه المعوقات ويضيف الى ذلك أن مدى اتاحة المعلومات وكميتها ، ومدى المعرفة بالحل والميول المعرفية والادراكية لدى الفرد ، والسياق ، والاستمرار المتصلب لوجهة ذهنية خاطئة فى التفكير ، وعمليات التصنيف والاتجاهات نحو الظواهر أو الموضوعات كلها عوامل تلعب دورها الكبير فى اعاقة عملية الابداع (٩٣) .

فعمليات الغلق الذهنى قد تطول وقد تقصر ويتوقف هذا على مدى واقعية المبدع ، ومدى الحاح الفكرة عليه ، ومدى اهتمامه بها ، ومدى خبرته بالابداع وعملياته — ومن ضمنها عمليات الغلق الذهنى — ومدى تحديده لهدفه وما يتوفر لديه من محافظة على الاتجاه ، وكذلك مدى اتاحة أو توفر المعلومات المناسبة — أو الخبرات — عن الموضوع الذى يتم الابداع بشأنه ، وأخيرا مدى تشجيع أو احباط الظروف والمستقبلات الاجتماعية له ولابداعاته ، فالفنان — أو المبدع عموما — قد يمر بفترات غلق أو ثبوط فى الهمة ، وقد تستمر هذه الفترات سنوات .

يقول ضياء الشرقاوى فى احدى رسائله الى محمد الراوى : « لا أدرى كنه هذه العملية — الابداع — أتعذب حقيقة . هأنذا أخبط — وكأنى ألفظ آخر أنفاسى — واحدة يمين وواحدة شمال ، وكلهم ليس ضياء الشرقاوى بالتأكيد وكأننى نسيت الكتابة كلية ...

هل هى مرحلة جديدة ؟

أم هو مجرد هذيان ؟

ما هذا الذى أكتبه بالله عليك ؟ انى أسألك أنت وكان يجب أن أسأل نفسى . لماذا كلما انقطعت عن الكتابة فترة ثم أعود أجد صعوبة شديدة (ألم تكن يكفى طول هذا العمر من الكتابة ؟ هل السبب أن ليس هناك (أصالة) ؟ أحس وكأن (موهبتى قد غادرتنى) جملة تنيسى وليامز اللعينة كلعنة الفراعنة .

والى متى هذا القلق السخيف المرعب ؟ هل نكتب لنتخلص ؟ أم نكتب ليزداد عذابنا ؟ وما سر هذه التقلبات الشديدة فى أشكال التعبير ؟

هل هو نقص الأصالة ؟ ليتنا على بعض الشجاعة فى أن نفرد شراعنا ونترك سفننا تسير كيف شاءت والى أين شاءت • ولكننا لا نمتلك هذه الشجاعة للأسف • فيوم فوق وألف يوم تحت وكل لحظة مهدد بأن تفقد شخصيتك الأدبية ـ لونك ـ طعمك ـ تحت أقل الظروف (لا أدرى كيف انقطع رأفت سليم عن الكتابة ثمانى سنين ثم عاد ؟) وهما ، خمسة شهور تفعل فى الواحد كل هذا ؟ » •

٨ ـ عمليات الاسترخاء أو الابتعاد المؤقت :

حينما يجد المبدع أنه لا جدوى من الالحاح فى مطاردة الفكرة قد يلجأ الى الراحة أو الاسترخاء أو ممارسة نشاطات أخرى غير مجهدة ذهنيا كالنشاط الابداعى فقد يشاهد أفلام السينما أو برامج التليفزيون أو يستمع الى الموسيقى •• الخ وفى هذه الأثناء تكون الفكرة معه لكنه منشغل بها انشغالا غير مباشر أو كما تقول دوروثى كانفيلد « يمارس المبدع حياته بينما تمارس الفكرة حياتها بداخله » (٩٤) •

وقد اقترح هاردنج R. Harding أن ومضة الالهام غالبا ما ترتبط وتأتى للعلماء والمهندسين حينما يحاولون الابتعاد عن التفكير المباشر فى مشاكلهم العلمية والهندسية ، أى فى لحظات الارتياح من التفكير فيها بالتفكير فى أى شىء آخر ، أو بعمل شىء آخر ، وفى هذه الاثناء لا يكون المخ فى حالة راحة بينما تكون الفكرة فى ركن من أركانه ، بل يكون فى حالة ترقب واستعدادا لالتقاط أى شىء يمكنه المساعدة فى الوصول الى الحل (٩٥) •

وليس ما يحدث خلال عمليات الاسترخاء هذه سلبية أو قصورا من المبدع ، بل هو ممارسة لبعض التكتيكات Tactics أو أساليب المناورة التى علمتها الخبرة له ، وقد يسمح هذا الاسترخاء بتبدد الكف المتراكم خلال عمليات التركيز والغلق نتيجة للعمل الشاق والعناء المبذول وراء الأفكار ، وفى اللحظات التى يتبدد فيها هذا الكف العصبى المتراكم قد تتاح الفرصة للمبدع فى أن يلقى نظرة جديدة وهادئة على فكرته ، وقد يلتقط هاديات جديدة لها ، ومن ثم قد يتوصل للحل أو توضيح الفكرة ، أو التقاط أفكار جديدة ، ولعل هذا هو ما يعطيها صفة التلقائية والمفاجأة والادهاش • خلال مرحلة الراحة أو ما سمى فى التراث بالاختمار هناك مجموعة من النشاطات التى ينصح بها العلماء وكذلك الفنانون ويعتقد أن هذه النشاطات تزيد من التدفق التلقائى والطبيعى للصور الداخلية وقد أكد هتشنسون أهمية مايلى :

١ ـ تنظيم الوقت بحيث يعطى المرء لنفسه حرية كاملة للعمل بقدر الامكان ٠

٢ ـ أهمية العزلة والصمت ٠

٣ ـ تحديد الظروف التى يكون المرء فى ظلها أكثر قابلية لأن يكون تلقائيا فى تخيلاته وأفكاره ونشاطاته (٩٦) ٠

ومن بين هذه الظروف التى ذكرها أدباء وفنانون وعلماء وفلاسفة وقام صمويل وصمويل بتلخيصها نجد ما يلى :

ـ ركوب السيارة أو القطار أو الطائرة ٠

ـ التريض أو المشى فى الأماكن الخلوية ٠

ـ القراءة (ليس بهدف حل مشكلة أو التقاط أفكار معينة) ٠

ـ مشاهدة التليفزيون أو أفلام السينما ٠

ـ الاستماع للموسيقى ٠

ـ التأمل ٠

ـ التحديق فى موضوع معين (لوحة ـ زهرة ـ طفل ـ شجرة ـ بحر ـ ٠٠ الخ) ٠

ـ الأحلام بأنواعها المختلفة (أحلام النوم ـ أحلام ما قبل النوم ـ أحلام ما بعد النوم ـ أحلام اليقظة ٠٠ الخ) ٠

ـ الاستحمام ٠

وتتفق حالة الاسترخاء أو الانتباه المسترخى الذى يحدث خلال هذه النشاطات مع الحالات غير العادية أو غير المتسمة بالنمطية والتى يمر بها العقل والتى تصاحب حالات التخيل أو الاشراق الابداعى ٠ (٩٧) ٠

وتحدث ماركيز عن نشاطاته التى يقوم بها حين يعاق استمرار تفكيره الابداعى بطريقة ايجابية فقال « اننى أعيد التفكير فى كل شىء من البداية ، هذه هى الأوقات التى أقوم فيها بتصليح كل الأبواب والفيش فى البيت ، بالمفك ، وبدهن الأبواب باللون الأخضر ، اذ ان العمل اليدوى يساعد أحيانا فى ازالة الخوف من الواقع » (٩٨) ٠

قال ماركيز ردا على سؤال وجهه له منيدوزا حول الالهام : لقد أساء الرومانسيون الى سمعة الكلمة ، أى لا أفهم تحت هذه الكلمة حالة النعمة

ولا وحيـــا الهيا ، وانما تصالحا مع الموضـــوع ، وذلك من خـــلال الاصرار والقدرة ٠ عندما تريـد أن تكتب شيئا ينشأ بينـك وبين الموضـوع شيء ما مثل التوتر المتبـادل ٠ أنت تثير الموضوع ، والموضوع يثيرك ثم تـأتى لحظة تنهار فيها كل العوائق وتتنحى جانبا سائر النزاعات وتقع للمرء أشياء لم يكن يحلم بها : فى هذه اللحظة لا يوجد شيء فى الحياة أفضل من الكتابة ٠ هذا ما أسميه الهاما » (٩٩) ٠

٩ ـ عمليات مجيء الأفكار ووضوحها :

تعددت الأسماء التى أطلقت على هذه العمليات ما بين الوحى ، الالهام الاستبصار ، الحـدس ، الاشراق أو التنوير ، كما اختلف المصـدر الذى يعزى اليه حدوثها باختلاف للمراحل التاريخية التى مر بها الانسان : من ربات الشعر ، الى الالهة الى الله ، الى الماوراء ، الى اللاشعور ، ثم الى العقل الصرف والارادة البحتـة (١٠٠) ٠ وقد أكد الكثيرون من الكتاب والعلماء والفنانين والباحثين أهمية صفات التلقائية والمفاجأة فى هذه العملية (١٠١، ١٠٢) هذا بينما أكد آخرون أهمية الارادة والوعى خلال هذه العملية ، فمثلا ادجار آلان بو E. A. Poe يقول « ان الخطأ كل الخطأ هو أن تفترض هبوط الوحى الصحيح من فوق ، انك لكى تكون مبتكرا ما عليك الا أن تربط الاجزاء وتركبها بعناية وبصيرة وفهم » (١٠٣) وقال تشيكوف A. Chekhov أيضا معززا هذه الوجهة من النظر « اذا أنكر المرء أن العمل الابداعى يتضمن مشكلات وأغراضا ، فان عليه أن يعترف بأن الفنان يخلق دون تفكير أو عزم سابق ومن ثم فاذا جاءنى « مؤلف » يتباهى بأنه كتب قصة ، دون فكرة مسبقة ، وتحت الهـام مفاجىء ، فاننى سأسميه مجنونا » (١٠٤) ٠

وكان فاليرى ـ كما يذكر جيد ـ يسخر مما يسمى « الالهام » ، ويعلق جيدا على ذلك بقوله « اننى لست أشك فى أنه كان يرحب بأن يجعل شعاره تلك الكلمات التى قالها فلوبير : الالهام ؟ انه يعنى الجلوس الى منضـدة الكتابة كل يوم وفى نفس الساعة » (١٠٥) ٠

ان الشيء الذى لا خلاف عليه لدى الكثيرين هو أهمية العمـل ٠٠ العمل المكثف المتواصل مع الوعى والاستبصار بمجال هذا العمل ومكوناته وعناصره ، والقدرة على المرونة والتحرر من القصور الذاتى والسعى نحو الأصالة ، فلا شيء ينتج من لا شيء ولا شيء يمكن أن يوجـد ما لم يوجـده مبدع ، ولابد للمبدع حتى يوصل أفكاره ويوصلها أن يغير دائما من طريقته

فى النظر الى الأشياء ، فالمبدع يعرف جيدا ما هى شروط الأفكار الابداعية ، وما هى محركاتها ، كما أن له دوافعه القوية التى تحركه تجاهها .

١٠ ـ عمليات الاعداد الثالث :

ما قد يحدث هنا هو أن توضع خطة أو يوضع تصور لما سيكون عليه شكل الفكرة بعد تنفيذها ، وكذلك يحدد الاسلوب المناسب لعملية التنفيذ هذه ، والخطة قد تكون تصميما .. على الورق أو تنظيما ذهنيا يحدد خطى المبدع أثناء تنفيذه لعمله ، وقد تكون مزيجا من الاثنين . « ويرسم أغلب الكتاب خطة لما ينوون كتابته ، فالبعض يصمم خططا مستفيضة ، والبعض الآخر خططا تجريبية ، بينما يضع غيرهم كلمات لا ارتباط بينها » (١٠٦).

وأنسب وقت لعمليات الاعداد الثالث هو بعد مجىء الفكرة الأساسية ووضوحها أما وضع خطة ما قبل الكتابة فقد يكون أمرا لا يمكن الالتزام به فى أغلب الأحيان ، لأن الخطة تمثل نظاما ،وقد لا تنصاع الاندفاعات الانفعالية لهذا النظام ، كما قد تجىء الفكرة بشكل غير متوقع ، وقد يترتب على هذا تغييرات وتعديلات تجعل الخطة أمرا لا مبرر له ...

ولذلك فان الخطة يجب أن تأتى كجزء من الارتقاء العضوى للمشروع الذى يتم الانتاج بشأنه ، أما قبل أن تكتمل التفاصيل المناسبة ، أو فى منتصف الانتاج ، فان ذلك يكون أحيانا مملوءا بالخلط مثيرا للارتباك » (١٠٧) .

كان همنجواى يقول أنه يتعين على المرء ألا يكتب عن موضوع ما فى وقت مبكر جدا وكذلك ليس فى وقت متأخر جدا ، ويقول ماركيز انه لم يهتم مرة اهتماما حقيقيا بفكرة لم تستطع احتمال التأجيل طيلة أعوام ، وعندما تكون جيدة الى درجة تستطيع معها أن تحتمل خمسة عشر عاما من الانتظار فى (مائة عام من العزلة) وسبعة عشر فى (خريف البطريك) وثلاثين فى (وقائع موت معلن) فلا يبقى أمامى أخيرا شىء يمكننى أن أفعله سوى أن أكتبها » .

ورغم أن الأمثلة التى ذكرها ماركيز خاصة برواياته فانه قد ذكر حالات مماثلة أيضا خاصة لقصص قصيرة ، وفى الحوار الذى أجريناه مع ادوارد الخراط وكذلك مع كتاب آخرين يجد القارىء فى الفصل السابع من هذا الكتاب أمثلة كثيرة على هذه الأفكار التى تلح وتضغط وتكمن ثم تعاود الظهور لدى الكاتب عبر سنوات عمره .

١١ ــ عمليــات التنفيــذ :

التنفيذ هو تحقيق الفكرة أو تحويلها الى الشــكل المادى الملمــوس المحسوس بحيث تصير قابلة للادراك السمعى أو البصرى أو اللمس بواسطة الآخرين أو بواسطة المبدع ذاته ، ويختلف المبدعون فى أساليب تحقيقهم لأفكارهم ، وهذا يشكل جانبا من الايقاع الشخصى Personal Tempo الذى هو أحد سماتهم المزاجية المميزة ، فتشيكوف مثلا كان يكتب بسرعة « كنت أكتب القصص كما يكتب مخبرو الصحف أنبــاء الحرائق ، كنت أكتبها وأنا فى غمرة من الذهول » (١٠٨) ٠

بينما نجد أن موسييه يتسم بأسلوب تحقيقه لأفكاره بالبطء حتى لو أراد عكس ذلك « وغالبا ما يكون التنفيذ أبطأ مما أريد ، مما يجعل قلبى يدق على نحو مخيف ، فأحاول جاهدا أن أمنع نفسى من الصراخ عاليــا » (١٠٩ ، ١١٠)٠

ويمكن القول بأن الكتاب ــ مثلا ــ يحاولون وضع أفكارهم الأصيلة فى ثوب أصيل ــ خلال عمليات التنفيذ هذه ــ من خلال استخدام اللغة بطريقة مبتكرة فاللغة هنا هى أداة الكاتب المبدع ، مثلما يكون لكل مبدع أدواته التى تختلف باختلاف المجالات ، واللغة أيضا هى وسيلة للاتصال الاجتماعى ولتوصيل النواتج الابداعية ، وبدونها قد يظل انتاج المبدع كامنا غير ظاهر ، خافيا غير باد ، وبدونها قد يصعب تمييز المبدع عن غيره من البشر ٠

الكتابة فى رأينا هى نفسها حياة الكاتب وليست مجرد عمليات وضع الفكرة على الورق ٠ لقد ذكر هنرى ميللر أن الكاتب النرويجى « كنــوت هامزن » قد ذكر أثناء اجابته على استخبار رأى مجموعة أسئلة ــ كان قد صممــه لكى يقضى به الوقت : ان الكتابة مثــل الحياة نفسهــا ، رحلــة للاستكشاف ، فيما تكون المغامرة ميتافيزيقية ، وهى ــ أى الكتابة ــ وسيلة لاكتساب رؤية عامة ــ وليست جزئية ــ للكون ٠٠ ان الكاتب يعيش بين العوالم العليا والعوالم السفلى ، وهو يجرب كل الطرق من أجل أن يكون هو نفسه فى النهاية طريقا يتبع ٠٠ واننى اتفق مع هامزن ــ يقول ميللر ــ فى ذلك ٠٠ اننى أبدأ فى حالة الاضطراب والخلط والتشــويش والظلام ، من مستنقع للأفكار والانفعالات والتجارب ٠٠ أننى انسان يحــكى قصــة الحياة وهى عملية تبدو لى شيئا فشيئا وبطريقة متزايدة لا تنضب ولا تكاد تنتهى ، ومثل تطور العالم فان تطور الكتابة يكون بلا نهاية ٠٠ اننا نتجول وندور ونرتاد ونجوب العالم بابعاده وجوانبه الكثيرة وفى النهاية نجد أن

ما استطعنا قوله ليس فى أهمية ألشيء الذى أردنا أن نحكى عنه ، أو أن ما أردنا الاخبار عنه ليس فى نفس أهمية عملية الاخبار أو القص نفسها ، تلك التى قد تتجاوز حدود الزمان والمكان وتتحول الى عملية كونية شاملة ، وهذا هو ما أفهمه عن الفن الذى يكون مفيدا ودالا وهادفا ومعالجا لآلام البشر (١١١) .

ان ما يستغرق مجهودا كبيرا – يقول ماركيز – هو ابراز العناصر الأكثر أهمية ، وخلق التركيب الشعرى لمجال حيوى يعرفه المرء خير معرفة ، اذ أن المرء يعرف عنه كثيرا بحيث لا يعرف من أين عليه أن يبدأ ، ويمكنه أن يقول عنه الكثير بحيث أنه يعود لا يعرف فى النهاية شيئا (١١٢،١١٣).

١٢ – عمليات التقييم أو النقد الذاتى :

ويقصد بها عمليات العائد Feedback التى تتم بين المبدع وعمله قبل وأثناء وبعد تنفيذه ، فالمبدع « يظل قريبا من عمله كى يراه بطريقة موضوعية ، يضع عليه لمساته الأخيرة » (١١٤) ويقول فرانك أوكونور F. O'Conner « ينبغى الا ينسى الكاتب مطلقا أنه قارىء أيضا ، وان كان قارئا مجحفا ... واذا لم يقرأ الكاتب انتاجه الخاص عشرات المرات فلا يتوقع أن ينظر القارىء فيه مرتين » (١١٥) .

وقد تحدث عمليات تقييم للفكرة فى ذهن المبدع قبل تحقيقها ، كما تحدث عمليات تقييم أخرى بعد التحقيق أو التنفيذ ، وقد تتعلق هذه العمليات بجانبين هما :

١ – تقييم للفكرة ذاتها من حيث جودتها وأصالتها ودقتها واكتمالها ومناسبتها أو فائدتها .

٢ – تقييم لشكل التعبير عن الفكرة وفقا للمحكات أو « الاطر » الجمالية واللغوية الهادية التى تمارس نشاطها أثناء عمليات التقييم هذه .

دار الحوار التالى بين ميندوزا وماركيز حول عمليات التقييم والتعديل والتصحيح .

ميندوزا : هل تصحح كثيرا ؟

ماركيز : من هذه الناحية تغيرت طريقة عملى كثيرا فعندما كنت شابا كنت أكتب دفعة واحدة ، ثم أصور وأصحح . أما الآن فاننى أراجع الكتابة سطرا سطرا ، واذا أصابنى حظ يكون لدى فى نهاية يوم عمل

صفحة جاهزة خالية من التصحيحات والتشطيب يمكننى تقريبا أن أقدمها ٠

ميندوزا : هل تمزق أوراقا كثيرة ؟

ماركيــز : عددا لا يمكن تصوره أننى أبدأ بصفحة على الآلة الكاتبة ٠

ميندوزا : دائما على الآلة الكاتبة ؟

ماركيــز : نعــم ، دائمــا ٠ على الآلة الكاتبة الكهربائية وعندما أخطىء فى الكتابة ، سواء ان الكلمــة المكتوبة لا تعجبنى أم أننى أخطأت على الآلة الكاتبة ، فاننى أسحب الورقة وأضع مكانها ورقة جديدة ، متبعا بذلك عادة سيئة أو جنونا أو وخز ضمير ٠ يمكننى أن استهلك حتى خمسمائة ورقة من أجل كتابة قصة مؤلفة من اثنتى عشرة صفحة ، وهذا يعنى أننى لا أستطيع تخليص نفسى من الجنــــون بأن أخطأ مطبعيا هو بالنسبة لى مثل خطأ فنى (١١٦) ٠

١٣ ـ عمليــات التعديــل :

والمقصود بها احداث تغييرات أو تحويرات ـ طفيفة أو كبيرة ـ فى الفكرة أو شكل التعبير عنها أو فى كل منهما ، ويمكن توقع وجود علاقة تفاعلية كبيرة بين عمليتى التقييم والتعديل بحيث أنهما قد تسيران جنبا الى جنب وان كان هذا لا يعنى توازيهما ، فهو غير ممكن هنا . فقد تكون عملية التقييم هى السابقة وعملية التعديل هى اللاحقة ثم تكون عمليــة التقييم لاحقة لهذا التعديل اللاحق بعد ذلك ، فلا بد أن يعب كل تعديل تقييم له ، وهكذا حتى يصــــل المبــدع الى حالة السيطرة Dominance State وقد تستمر هذه العمليات فترات طويلة ، وقد أكد يوسف الشارونى هذا بقولــه :

« اننى أكتب القصة مرة بعد أخرى بحيث أعيد نسخها أكثر من خمس وعشرين مرة تستغرق كتابتها نحو ثلاثة شهور ، بل انها طالما لم تنشر فاننى أظل أعدل وأبدل فيها ويكون النشر هو طريق الخلاص الوحيد منها » (١١٧) ويذكر فيكتور جونز أن كاتب القصة الروسى اسحق بابل I. Bobel كان يصل الأمر به الى أن يكون لديه أكثر من ٢٢ مسودة لنفس القصــة القصــيرة (١١٨) ٠ وعمليــــات التقييم والتعــديل قد تكون مشتملة على عمليات ابداعية جديدة وقد تتضمن عمليــات اعــادة انتــاج Reproduction للعمليــات الأولى وقد تكون مزيجا من هاتــين العمليتين ٠

١٤ ـ حالة السيطرة :

يمكن اعتبار كل العمليات التى يقوم بها المبدع أثناء انتاجه لعمله هى محاولات للسيطرة عليه شكلا ومضمونا ، أما ما يقصد هنا بالتحديد فهو تلك الحالة التى يتم الوصول اليها بعد حل الصراع الذى يدور فى ذهن المبدع بين وعيه بما عليه الانتاج الحالى (قبل الوصول الى السيطرة) من قصور أو نقص وبين وعيه بما يجب أن يكون عليه هذا الانتاج فى المستقبل القريب أو البعيد ، فكما يذكر برلين ـ نقلا عن جريفيس Graves فان شعور المبدع بالسيطرة على عمله الابداعى يتم عندما يشغل خط معين أو شكل ما مكانه فى التصميم الابداعى وبطريقة أكثر مناسبة من غيره (١١٩) .

وحالة السيطرة بما فيها من احساسات سارة ومريحة قد يكون لها وظيفة تدعيمية فى العملية الابداعية بحيث تجعل المبدع يميل الى تكرار عمليات الخلق والابداع بعد ذلك ، « فالعمل الابداعى عندما يكون ناجحا فانه يولد حالة شبيهة بالنشوة » (١٢٠) « والعمل الفنى ينتهى عندما يكون تنفيذه قد وصل الى وضع آخر تفاصيله فيه ، أى عندما لم يعد ينقص ورقة الشليك عرق واحد من عروقها ، أو لم يعد ينقص هذا الوجه مثلا أحد تجاعيده » (١٢١) .

وقد يكون شعور المبدع بأنه حقق ما كان يريد تحقيقه فعلا ، وأنه نجح فى التعبير عن أفكاره ومشاعره بأكفأ وأدق وأنسب طريقة استطاعها ، هو ما يبعث احساسات السيطرة أو النشوة لديه ، ومن ثم يكون عليه بعد ذلك أن يخرج انتاجه الى العالم المحيط به كى يتلقى استجابة منه أو حكما على هذا الانتاج .

١٥ ـ العمليات اللاارادية :

ومعنى النشاط اللاارادى هنا لا يختلط بمعنى النشاط اللاشعورى فالنشاط اللاارادى موجود ومحسوس ومشعور به ويمكن تحديده وتحديد آثاره ، وان كان هذا لا يعنى بالطبع امكانية السيطرة عليه ، وما يقصد بالنشاط أو السلوك اللاارادى هنا على وجه التحديد هو ذلك السلوك أو تلك الاستجابات التى تترتب على نشاط الجهاز العصبى المستقل والغدد الصماء ، وكذلك السلوك الناتج عن عمليات الاستثارة فى صورتيها الايجابية والسلبية ، الايجابية حين تكون هناك حالة تنشيط عام لدى المبدع ، والسلبية حين تكون هناك محاولات يائسة من جانب هذا المبدع للبدء فى

العمل أو الاستمرار فيه نتيجة الانخفاض حالة الاستثارة هذه وأيا كانت الأسباب خارجية أو داخلية (أو مزيجا بينهما) فكما يقول « هب » فانه « بدون استثارة كافية فان المعلومات الآتية من الحواس لن يتم اجراء العمليات عليها ، كما أن العمليات الوسيطة لن تكون فى نفس كفاءتها(١٢٢) وقال « هب » أيضا أن هناك أهمية كبيرة لما انتبه اليه لندسلى Lindsley سنة ١٩٥١ فيما يتعلق بجهاز الاسقاط Projection System الموجود فى عنق - أو جذع - المخ Brain Stem والذى أهتم به ماروزى Marruzzi وماجون Magown قبل ذلك على أنه جهاز استثارة Arousal System يقوم بمهمة التنظيم لنشاط قشرة المخ Cerebral Cortex وقد بين لندسلى أهميته فى العمليات الانفعالية والدافعية، ويعتبر مركز اليقظة Waking Centre جزءا هاما من هذا الجهاز الكبير ، حيث أن أية اصابة فيه قد تجلب الغيبوبة للكائن » وأننى اقترح أن ما نسميه بالاستثارة هو فى حقيقة الأمر مرادف لحالة الدافع العام ، وهذا يفترض أن له هوية تشريحية وسيكولوجية » (١٢٣) .

وأكد مالمو Malmo أيضا أن التدريج المتصل Conlinuum: الممتد من حالة النوم العميق - عندما يكون مستوى التنشيط Level of activation منخفضا - الى حالات الاثارة Excitation - عندما يكون مستوى التنشيط مرتفعا - يعتبر دالة للنشاط اللحائى Cortical activity الذى يحدثه جهاز التنشيط الشبكى الصاعد Ascending reticular activation system فكلما كان هذا النشاط كبيرا كان نشاط الكائن فى مستوى أعلى ، وأشار مالمو الى ان عملية التنشيط هذه أكثر اتساعا من الانفعالات بالمعنى الكلاسيكى ، كما أنها ليست حالة يمكن الاستدلال عليها من مجرد معرفة الظروف أو الشروط السابقة ، لانها نتيجة للتفاعل بين كل من الحالات الداخلية والهاديات الخارجية (١٢٤)ولم تتضح حتى الآن - وبصورة قاطعة - كيفية اسهام العمليات اللاارادية فى العملية الابداعية ، ولا متى يحدث ذلك ؟ وما مقداره ؟ كما انه ليس فى امكاننا أن نزعم امكانية تحقيق ذلك الآن وبوسائلنا الحالية ، فهذا يحتاج الى الكثير من العمل فى المعامل السيكوفسيولوجية وباستخدام أجهزة متقدمة ودقيقة ، وعلى مبدعين حقيقيين ، وأثناء النشاط الابداعى ،وان كان هذا لا يمنع من محاولة الاقتراب قليلا من هذا الموضوع الهام والشائك فى نفس الوقت والذى اكد فيرلى F. H. Farley أهميته وحيويته الكبيرة فى علم النفس الدافعى اليوم (١٢٥) وما يقصد هنا بالطبع هو العلاقة بين الابداع وعمليات الاستثارة .

١٦ـ العمليات الاجتماعية (خاصة الجماعة السيكولوجية) :

أكد كوفكا أنه « بدون فهم العوامل الاجتماعيـة المؤثرة فى السلوك لا نأمل أن نصل الى فهم هذا السلوك ، فلابد من معرفة ديناميات العوامـل الاجتماعية ، والنتائج التى تحدثها » (١٢٦) ولعل من أهم الديناميـات التى تحدث خلال العمل الابداعى أو بعده اهتمام المبـدع بعرض انتاجـه أو أفكاره على فرد معين أو مجموعة من الأفراد يشعر بأنها أقدر من غيرها على تلقى وتقييم عمله « وحجم وتكوين هذه الجماعة قد يختلفان ويتراوحان ابتداء من مجموعة صغيرة من الناس الى أن تشمل المجتمع بأسره فى بعض الحالات ، وكلما صغر حجم هذه الجماعات كانت تسمية «الجماعة النفسية» أكثر انطباقا عليها ، حيث انها تكون أكثر قدرة على اعطاء الفرد عائدا يمكن من خلاله توضيح أو تغيير عمله ، كما أنه يمكنه من أن يحـرز تقدمـا فى أعماله المستقبلية » (١٢٧)وقد أكد كوفكا أيضا أهمية التشابه أو الشعور بالتشابه ـ بين الأنا والأخرين فى مثل هذه الجماعة ، وقال بأن الشعور بعدم اكتمال الأنا يجعل الفرد يميل الى الانتماء الى الجماعات السيكولوجية (١٢٨) .

ويحفل تاريخ الفكر الانسانى بأمثلة لهذه الجماعات النفسية كتلك التى كانت بين زولا وفلوبير وتورجنيف وموباسان ، وتلك التى كانت بين بيكاسو وايلوار وكوكتو وسارباتيز فى فرنسا ، أو تلك التى كانت بين جوركى وتشيكوف وبونين وكورلنكو فى روسيا ، وقد تقتصر الجماعات النفسية على متخصصين من نفس المجال وقد تشتمل على أفراد من مجالات مختلفة ، ويمكن أن تجد هذه الجماعات لها متنفسا من خـلال المنتديـات والمقاهى أو الصالونـات الأدبية وتقوم هذه الجماعـات بعمليـات الحفـز والاستثارة والتدعيم للمبدع ، كما قد تزوده بمصادر للعمـل فهى تكون بتشجيعها له عائدا هاما فيحفز ويدعم وينشط عملية الابداع .

والدور الهام الذى قد تقوم الجماعات السيكولوجية به لا يغنى عن الأدوار الاجتماعية الهامة الأخرى والتى قد تقوم بها جماعات النقاد أوالقراء فى الأدب والفن بصفة خاصة ـ أو المتلقية للأعمال الابداعية عموما ، فعن طريق ما تقدمه من تدعيمات واشباعات للمبـدعين ، أو ما تحدثه لهم من احباطات أو مضايقات قد تكون عاملا هامـا فى تيسير أو اعاقـة العمـل الابداعى .

قال ميندوزا لماركيز : لكنك دائما تتحدث كثيرا مع أصدقائك المقربين عن الكتاب الذى تعمل فيه . «أجاب ماركيز « نعم أننى ألح عليهـم حتى

درجة الارهاق عندما أكتب شيئا ، فانني أتحدث عنه كثيرا . وهذا مما يساعدني على معرفة أين أقف على أرض ثابته وأين أعوم . انها وسيلة لكي أجد طريقي في الظلام » .

قال ميندوزا لماركيز أيضا انك تتحدث عن ذلك ، لكنك لا تعطي أحدا البتة ما كتبته لكي يقرأه ؟ فأجاب ماركيز : لا ، البتة . انني هنا أومن بالخرافات تقريبا . اذ أنني أرى أن المرء هو دائما وحدة أثناء العمل الأدبي ، مثل راكب سفينة غرقت وألقت به وسط البحر ، نعم ، انها المهنة الأكثر عزلة في العالم ، وما من أحد يستطيع أن يساعد المرء فيما يكتبه » (١٢٩) .

تعقيب عام :

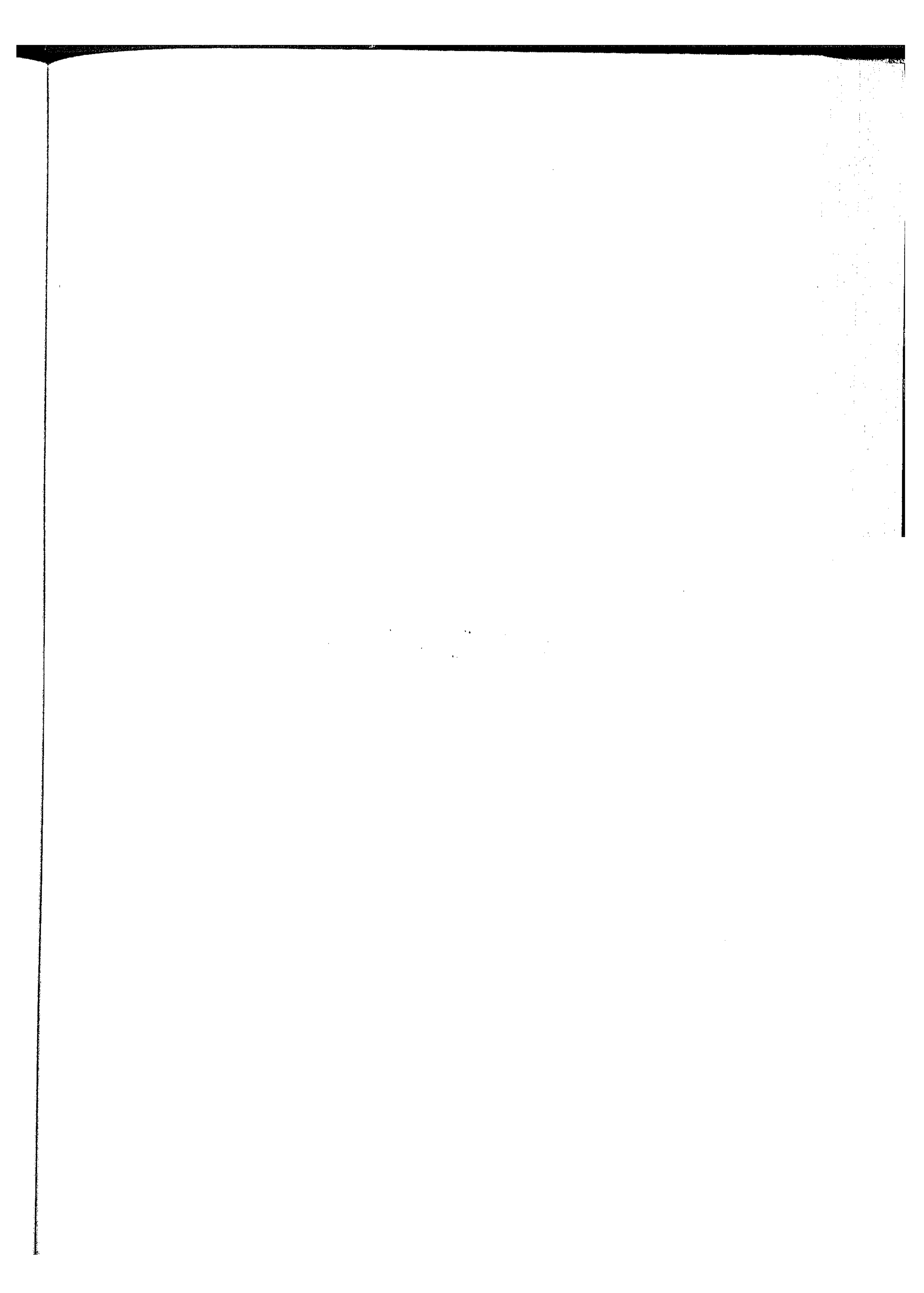
عرضنا في الجزء الأول من هذا الفصل لمدخل خاص بالتصور النظرى الذى نحاول من خلاله الاقتراب من السلوك الابداعى وتفسيره ، ثم عرضنا فى الجزء الثانى العمليات السيكولوجية المختلفة ذات الأهمية فى العملية الابداعية ، والتى أكد الباحثون والمبدعون أهميتها أو وجودها من خلال اشاراتهم المستفيضة أو العابرة اليها ، فلا يمكن الاقتصار فى تحليل العملية الابداعية على عمليتى الاعداد ثم التنفيذ فقط وذلك لا شتمال كل منهما على عمليات كثيرة متضمنة فيها ، وكذلك لأن جانبا هاما من العملية الابداعية هو ما يقع بين هاتين العمليتين من تركيز واقتراب من الأفكار وابتعاد عنها وغموض هذه الأفكار ووضوحها وطاقتها وكذلك تلك الحالات والعمليات المتعلقة بالتوتر والتحفز والتنبه والانتباه المكثف أو المخفف ، وأيضا العمليات المتعلقة بالذاكرة والخيال والتى قد تتدخل فى أغلب العمليات الابداعية السابق عرضها ــ ا نلم يكن كلها ــ فمن المضلل كما يذكر ماكينون أن نشير الى العملية الابداعية على انها عملية واحدة « فهذا المصطلح يجب أن ينظر اليه على أنه ليس أكثر من تسمية تلخيصية اتفق على انها تشير الى مجموعة معقدة من العمليات المعرفية والدافعية والانفعالية والتى تشتمل الادراك ، والتذكر ، والتخيل الفهم ، التذوق ، التفكير ، التخطيط ، اصدار القرارات وغير ذلك من النشاطات ويمكن اعتبار كل عمليات التى سبق عرضها سلوكا كليا وليس لسلوك كلى أو لأجزاء هذا السلوك ومكوناته ، هذا رغم قابلية هذه العمليات الكبيرة للتحليل الى عمليات أصغر تتكامل معا مكونة لنا ذلك السلوك الأكبر « فكل عملية متكاملة لابد أن تتالف من عمليات صغرى متكاملة » (١٣٠) . « ومن أجل فهم النظام الكلى للعملية فان كل الاجزاء يجب أن توضع فى الاعتبار

وهذا يعنى أن تحليلنا للوقائع السلوكية يجب أن يكون فى ضوء العلاقات المتبـادلة والتكامل بين الأجـزاء فى علاقتهـا بالكل ، بدلا من معالجتهـا كجزئيات متفرقة ٠٠ كل فى حالة عزلة » (١٣١) ٠

وبناء على ما سبق يمكن اعتبـار التركيز سلوكا كليـا ، والاقتراب سلوكا كليا والابتعاد سلوكا كليـا ، والتقييم سلوكا كليـا ، والتعـديل سلوكا كليا ، وهكذا فان كل عملية من هذه العمليات تكون سلوكا كليا يتكامل ويتفاعل مع غيره من العمليات السلوكية كى يحدث لنا فى النهاية ذلك السلوك الكبير المسمى بالعملية الابداعية ٠

الفصل الخامس

منهج الدراسة الحالية وخطواتها



مقدمـــة :

مع التقدم السريع والمتواصل الذى أحرزه علم النفس فى مجـالات السلوك المختلفة أصبح من غير الممكن لأى باحث يريد الوصول الى نتائج لها قيمتها واحترامها أن يقتصر على مجرد التفكير التأملى الصرف ، وأصبح لزاما على كل من يتصدى للقيام ببحث فى هذا المجال أن يلجأ الى التعامل المباشر مع الظواهر التى يعنى بدراستها ، ولا يتسنى ذلك لأى باحث الا من خلال اللجوء الى العينات التى تحدث من خلالها هذه الظواهر ، فلـم يعد مستساغا مثلا أن ندرس السلوك الاجتماعى دراسة تأملية فقط ، فلابد من الرجوع للواقع ملاحظة جماعات البشر أثناء نشاطاتها وتفاعلاتهـا وكذلك اجراء التجارب عليها ان أمكن وأيضا لم يعد مقبولا ان ندرس التفكير بشتى صوره ، ابداعيا كان أو اتباعيا ، دراسة استبطانية بحته ، فلابد من اللجوء الى ملاحظة واختبار وقياس عملياته فى مواقف عملية ومن خـلال الأفراد الذين نهتم بدراسة عمليات التفكير لديهم ، سواء كنا نلجأ الى فرد واحد أو مجموعة أفراد أو كنا نتعامـل مع موضوعـات أو أشياء أو حيوانـات أو وثائق أو غيرها ، فاننا فى كل الحالات نتعامل مع عينة تحدث من خلالها الظاهرة أو الظواهر التى نهتم بوصفها أو تفسيرها أو التحكم فيها أو التنبؤ من خلالها أو كل ما سبق ، وكما يفعل علماء الكيمياء الطبيعـة والكيمياء التحليلية والكيمياء الحيوية حين يتخيرون قطاعا معينا (عينة) من السوائل أو الغازات أو المواد العضوية ويدرسون خصائصها ، ومكوناتها ويحللونها ويركبونها وفقا لقواعد معينة ، كذلك يفعل علماء النفس فهـم يتخيـرون قطاعا معينا من الظواهر السلوكية له خصائص يمكن تحديدها ، يتخيرونه وفقا لمحكات معينة يحددونها تبعا لما تفرضه عليهم مقتضيات المنهج العلمى من شروط أو ضوابط ووفقا لما يتيسر لديهم من امكانيات مادية أو علمية، ويتوقف على جودة اختيار العينات ومدى تمثيلها امكانيات التعميم للنتائج التى يخرج بها الباحثون من دراساتهم سواء بالنسبة للمفردة الواحدة من العينة فى المراحل المختلفة وكذلك التشكلات المختلفة التى تاخذهـا هذه الظاهرة لدى هذه المفردة – أو بالنسبة لبقية الجمهور الذى نهتم أساسا بالوصول الى تعميمات تتعلق به من خـلال العينة المحددة التى ندرسهـا فعـلا ٠

أولا – اختيار عينة البحث الحالى :

الاسلوب الأكثر شيوعا فى اختيار العينات هو الاسلوب العشوائى والذى يسمح من خلاله لكل مفردة من مفردات الجمهور الذى ندرسه فى

ان تكون أمامها فرصة للاختيار مثلها مثل غيرها من المفردات ، وقد كان من الممكن أن نلجأ الى الأساليب التقليدية فى الاختيار العشوائى لتحديد عينة هذا البحث ، لكن الذى تبين لنا بعد ذلك هو أن ذلك سوف يكون أمرا محفوفا بعديد من المخاطر ومثيرا لكثير من الشكوك حول قيمة العينة ومدى تمثيلها الفعلى لجمهور كتاب القصة القصيرة فى مصر ، ونوضح ذلك فيما يـلى :

١ ـ كان من الممكن أن تختار عينة هذا البحث من واقع سجـلات « نادى القصة » بحيث يتم اختيار الأسماء الفائزة فى مسابقات النادى فى السنوات العشر الأخيرة (وعددها مائة اسم بواقع ١٠ أسماء كل عـام) أو حتى خلال العشرين سنة الأخيرة ، وكان يمكن اعتبار هذه القوائم ممثلة للجمهور الفعلى من كتاب القصة القصيرة فى مصر ثم يتم بعد ذلك اختيار عينة هذا البحث بالطرق العشوائية المألوفة من خلال هذه القوائم ، لكن ما ظهر بعد ذلك هو أن الأمور ليست بهذه البساطة ، فعندمـا تم فحص الأسماء الموجودة فى قوائم نادى القصة « وتمت مقارنتها بالجمهور الفعلى لكتاب القصة القصيرة فى مصر اليوم وكما هو معروف من خلال الدوريات والابحاث النقدية والدراسات الأدبية وغير ذلك من المصادر وجد الباحث أمامه بعض الظواهر البارزة التى كان لابد له أن يقف حيالها موقفا حذرا وأن يتعامل معهاتعاملا مناسبا فمثلا :

(أ) أظهر فحص قوائم الأسماء الفائزة فى مسابقات « نادى القصة » فى العشرين سنة الأخيرة أن هناك عددا كبيرا قد يصل الى ٩٠ ٪ من نسبة الأسماء الواردة فى هذه القوائم قد اختفى تماما من الحياة الأدبية فى مصر أو مازال يظهر على استحياء بين الفينة والفينة (*) ، كما أن عددا غير قليل من هذه الأسماء لا تذكر له سوى هذه القصة التى فازت وحدها أو معها قصة أو قصتان أخريان وكفى ·

(ب) أن عددا آخر من هؤلاء الكتاب الفائزين فى مسابقـات نادى القصة قد تحول الى أنواع أخرى من الكتابة ، كالكتابة الصحفية أو كتابة الرواية أو المسرحية ومن ثم فقد امتنع تماما ومنـذ فترة ليست بالوجيزة

(*) يمكننا ان نلاحظ نفس الأمر أيضا عندما نقوم بفحص قائمة الكتـاب الذين اشتملت عليهم الدراسة الحالية ، فعددا كبيرا من هؤلاء الكتاب الذين كانوا وما زالوا يكتبون فى أواخر العقد السابع من هذا القرن قد توقفوا الآن عن الكتابة فى العقد الثامن منه لأسباب عديدة ولا نلمح أسماء الأحوالى ٣٠٪ منهم الآن بينما ظهرت أسماء كثيرة جديدة · ومن ثم كانت فائدة الحوارات التى اشتمل عليها الفصل التاسع من هذا الكتاب ·

عن كتابة القصة القصيرة وان لم يتضمن هذا انقطاعه عن ممارسة الكتابه عموما بشكل أو بآخر .

(ج) تبين للباحث أن عددا كبيرا من كتاب نادى القصة القصيرة فى مصر وبعضهم من كبار الكتاب لم يسبق له الفوز فى مسابقات نادى القصة أما نتيجة لعدم تقدمهم اليها ، أو لأسباب أخرى ، وقد كان الاقتصار على هذه القوائم كفيلا باستبعاد هذا العدد الكبير من الكتاب ودون وجه حق ، وان كان هذا لاينفى ظهور عدد كبير من الكتاب المجيدين عن طريق نادى القصة .

(د) ان اللجوء الى القوائم الرسمية فى اختيار العينات قد يكون وخاصة فى مجالات الفنون أقرب الى التحيز رغم ادعاء العشوائية فالمحكمون فى أية هيئة رسمية غالبا ما يكون ذوى قيم واتجاهات متقاربة ومن ثم فان معاييرهم التى يحكمون بها على أىعمل فنى غالبا ما تدور فى فلك هذه القيم أو تلك الاتجاهات ونسوق هنا واقعة بسيطة يذكرها أرنست فيشر وافحواها » أن فرانسيس جوردان قد نشر تحت عنوان « عشرون عاما من الفن العظيم » أو « دروس فى الحماقة » ، مجموعة من اللوحات التى حصلت على الجوائز الرسمية فى فرنسا فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، والحق بالكتاب قائمة بأسماء الفنانين الفرنسيين الذين عاشوا فى الفترة نفسها ولم يحصلوا على جوائز ولم تعترف بهم الدوائر الرسمية ، وتضم القائمة أسماء ديجا وسيلى وبيسارو وماتيس وسيزان ومونيه ورينوار وروسو وجوجان وتولوز لوتريك وبوناز ، وهؤلاء هم الذين عاش فنهم بعد عصرهم ، فى حين أن مجموعة لوحات الفنانين الاكاديميين أصحاب الحظوة والرعاية لا تعدو ان تكون اكداسا من الادعاء المتغطرس والتفاهة المتعجرفة والرياء المتخم » (١) .

هذا القول من فيشر نذكره هنا على اطلاقه ولا نعنى به أية مقارنة قريبة أو بعيدة بأوضاع « نادى القصة » . كل ما نريد قوله هو أن اللجوء للهيئات الرسمية فى اختيار عينات البحوث التى تتعامل مع أدباء أو فنانين وخاصة اذا ضيقنا مجال اختارنا بحيث نقتصر على الفائزين فى مسابقات هذه الهيئات قد يكون أمرا غير متسم بالكفاءة والموضوعية من الناحية العملية .

٢ ـ الطريق الثانى الذى كان متاحا أمام الباحث لاختيار عينته

عشوائيا هو وجود « بيبلوجرافيا » خاصة بكتاب القصة القصيرة فى مصر(*) لكن المخاطر المنهجية التى ثارت أمام الباحث حين فكر فى الاعتماد عليها فى اختيار عينة الدراسة الحالية لم تكن لتقل كثيرا عن المخاطر المتعلقة بالاختيار من قوائم « نادى القصة » فمثلا تبين عند فحص هذه « البيبليوجرافيا » أن هناك عددا كبيرا من الأسماء الواردة فيها قد اختفى تماما من الحياة الأدبية فى مصر أما نتيجة للوفاة أو التوقف عن الكتابة أو السفر أو غير ذلك من الأسباب ، كما توقفت أسماء أخرى واردة فى هذا المصدر عن كتابة القصة القصير وان ظلت تمارس أشكالا أخرى مثل الكتابة الابداعية أو غير الابداعية ، فاذا وضعنا فى اعتبارنا عاملا آخر يعد هاما وحسما وهو أن عددا كبيرا من كتاب القصة القصيرة فى مصر قد ظهر بعد عام ١٩٦١ وهو العام الذى تنتهى عنده هذه « البيبلوجرافيا » لأدركنا مدى التحيز والقصور الذى كان يمكن أن يقع فيه الباحث اذا كان قد اقتصر فى اختياره لعينة هذه الدراسة على هذا المصدر فقط حيث كان سيترتب على ذلك اغفال عدد كبير من الكتاب الشبان الذين ظهروا بعد تلك الفترة التى تغطيها هذه « البيبليوجرافيا » ٠

كانت هاتان هما الامكانيتان المتاحتان أما الباحث وقد كان يكتنف كل منهما الصعوبات التى سبق ذكرها ، وكان من الممكن أن تختار عينة البحث الحالى من أيهما أو كليهما معا ثم يدعى بعد ذلك بتوفر العشوائية فى هذه العينة فى حين أنها كانت ستمثل عينة شديدة القصور والتحيز ، ونتيجة لما سبق فقد لجأ الباحث الى نفس الاسلوب الذى لجأ اليه باحثان مصريان سابقان عليه فى اختيارهما لعينات بحوثهما عن العملية الابداعية فى الشعر ثم فى الرواية ثم فى المسرحية (٢ ، ٣ ، ٤) ونعنى بذلك اسلوب العينة الكلية أو الشاملة وهو الاسلوب الذى يلجأ فيه الباحث الى كل الجمهور المتاح أماه والذى يرى أنه من المناسب أن يضمنه فى بحثه ، وغالبا ما يلجأ الباحثون الى مثل هذا الأسلوب فى حالات صعوبات الاختيار العشوائى للعينات اما لعدم توفر القوائم الخاصة بها أو عدم كفاءة القوائم المتوفرة أو أن يكون العدد الكلى لجمهور العينة هو عدد قليل نسبيا بحيث يكون العدد الذى يمكن اختياره عشوائيا منه هو عدد أقل بالضرورة وهنا تثور صعوبات كثيرة أمام عمليات التعميم من هذا العدد الصغير والذى يتزايد فيه الحجم النسبى لتباين الخطأ وذلك حين نقارنه بعدد أكبر منه نسبيا ، وهكذا ٠ رغم ما فى اسلوب العينة الكلية أو الجمهور العام من

(*) وهى بعنوان « دليل القصة القصيرة » « صحف ومجموعات » قام باعدادها الدكتور حامد النساج وهى تغطى الفترة من ١٩١٠ – ١٩٦١ وصدرت عن الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٧٢ ٠

مخاطر فانه بذلك فى هذا البحث بضع محاولات منهجية للتغلب على هذه المخاطر فمثلا :

١ ـ وضع فى الاعتبار ضرورة أن يتسع حجم العينة بقدر الامكان بحيث يقترب من الاستيعاب الفعلى لجمهور كتاب القصة القصيرة وقد وصل عدد الكتاب الذين اشتركوا بالفعل فى هذه الدراسة الى أكثر من خمسين كاتبا انطبقت عليهم الشروط التى وضعت منذ البداية والتى كان يتم جمع العينة على أساسها .

٢ ـ روعى أن تشتمل عينة هذا البحث على الجنسين (الكتاب ـ والكاتبات) ونتيجة لأن العدد الكلى لجمهور الكتاب الذكور أكبر بطريقة واضحة من جمهور الكاتبات (*) فقد ترتب على هذا أن يكون العدد الذى أجاب على الاستخبار وهو الأداة الرئيسية لهذه الدراسة أكبر بطريقة واضحة من عدد الكاتبات اللاتى أجبن على هذا الاستخبار (خمس كاتبات فى مقابل خمسة وأربعين كتابا) أى أن ٩٠٪ فى عينة الدراسة من الذكور ، ١٠ ٪ منها من الاناث .

٣ ـ روعى أن تشتمل عينة هذه الدراسة أيضا على كتاب من مناطق مختلفة من الجمهورية (القاهرة ، الاسكندرية ، الوجه البحرى ، الوجه القبلى) وقد تحقق هذا بقدر معقول .

٤ ـ روعى أن تشتمل العينة على كتاب يتوزعون على مدى متسع من العمر وذوى ميول أيدولوجية وفنية مختلفة ، بل ويختلفون أيضا فى مدى كفاءة الاداء الابداعى لديهم حتى يكون لدينا تمثيل شامل للجوانب المختلفة من الظاهرة الابداعية فى مظاهرها المختلفة سواء كانت فى قمة تألقها أو فى بداية تشكلها أو فضها أو كشفها عن نفسها .

٥ ـ حاول الباحث الاتصال بعدد من الكتاب العرب فى بعض البلدان العربية كالعراق وسوريا والجزائر والأردن وتونس وأرسل اليهم استخبارات كى يجيبوا عنها ، لكن هذه المحاولة لم تسفر عن شىء يذكر .

٦ ـ من الصعوبات التى واجهت هذا البحث والتى يجب أن نذكرها هنا هو أن عددا كبيرا من الكتاب المصريين قد سافر خلال السنوات الأخيرة خارج القطر اما سعيا وراء لقمة العيش ـ وهم الأغلبية ـ أو من أجل الدراسة أو لأسباب أخرى وقد حاول الباحث الاتصال ببعضهم مثل : عبد الوهاب الاسوانى فى قطر ، د . عبد الغفار مكاوى فى اليمن ، عبد الحكيم قاسم فى ألمانيا ، وقد أجاب الكاتبان الأولان عن الاستخبار وأرسلاه للباحث بينما لم يتمكن الكاتب الثالث من ذلك .

(*) يوضح ذلك قوائم المجلات الادبية والمجموعات المنشورة .

هذا عن بعض المحاولات التى بذلت من أجل الارتفاع بكفاءة العينة ، وقبل أن نتطرق الى ذكر هذه العينة وتحديد مواصفاتها فاننا نتوقف قليلا أمام مشكلة من المشاكل الهامة فى اختيار العينات وهى مشكلة المحك ٠

مشـكلة المحـك : The Criterion Problem :

كما يذكر شابيرو R. J. Shapiro فان مشكلة المحك فى الابداع تتعلق أساسا بكيفية تحديد الشخص المبدع ، بعبارة أخرى هى كيف نحدد القيمة الابداعية للنواتج أو الأفراد ، ومن المحكات المستخدمة والتى يفترض أنها صادقة الى حد ما يسمى بمحك مقدار الشهرة Strength of reputation كما فعل ليمان H. C. Lehman فى دراسته عن الكيميائيين المبدعين والتى اعتمد فيها على عدد المراجع عن تاريخ الكيمياء وردت فيها أسماء هؤلاء العلماء الذين اختارهم أكثر من مرة ، وهناك اجراء آخر هو أن نقبل احكام بعض الخبراء فى المجال كمحك للابداع كما فعلت آن رو A. Roe فى دراستها عن العلماء (٥) وكمـا فعل بارون أيضا فى دراسته عن الكتاب والتى اشتملت على ٥٦ كاتبا محترفا و ١٠ مازالوا يدرسون فن الكتابة وقد كان هؤلاء الكتاب يختلفون تماما فيما بينهم فيما يتعلق بأهداف أعمالهم والجمهور الذى يخاطبونه ، وكان من بينهم ٣٠ كاتبا مشهورا تم الوصول اليهم بسؤال وجه الى ثلاثة من أعضاء قسم اللغة الانجليزية وعضو واحد بقسم الدراما بجامعة كاليفورنيا وتضمن طلبا بذكر اسماء الكتاب الذين يعتقدون فى تميزهـم بالأصالة والابـداع ، أما الكتاب الستة والعشرين الباقين فكانوا من الكتاب الجيدين لكنهم لم يذكروا بواسطة عينة المحكمين٠ والحقيقة أن هذه الدراسة رغم أهميتها فانه قد شابتها بعض الهنات نوردها فيما يلى :

١ ـ أنها لم تميز بطريقة واضحة ـ أو غير واضحة ـ بين الفئات المختلفة من الكتاب فقد عاملت الكتاب الذين يمارسون الكتابة الابداعيـة والذين يمارسون الكتابة النقـدية والذين يقومون بالكتـابة الصحفية ، أو غير ذلك من أنواع الكتابة معاملة متساوية وكأنهم فئة واحدة لا اختلاف بين أفرادها ، هذا رغم الاختلاف الواضح بين الكتابة الابداعية ، والكتابة الموجهة الى نقد الكتابة الابداعية، والكتابة التى قد لا تكون لها أدنى علاقة بالكتابة الابداعية أو بنقدها وهو اختلاف أوضح من أن نستطرد فى تعريفه هنـا ٠

٢ ـ لم يذكر بارون الخصائص الوصفية لهؤلاء الكتاب من حيث العمر ، الجنس المستوى الاقتصادى الاجتماعى ، التعليم ... ألخ وهى خصائص هامة دون شك فى توضيح أية نتائج نخرج بها من أية دراسة .

٣ ـ ان الاقتصار على تقديرات أربعة محكمين من جامعة واحدة فقط أدى الى حدوث الأخطاء فى التحديد الجيد للعينتين اللتين اشتملت عليهما دراسته فقد كان هناك فى المجموعة الثانية كتاب أكثر ابداعا من بعض كتاب المجموعة الأولى والتى ذكر المحكمون انها أكثر ابداعا (٦) والجدير بالذكر أن هذه الدراسة ـ دراسة بارون ـ رغم انها أجريت على الكتاب فانها لم تهتم كثيرا بدراسة العملية الابداعية لدى هؤلاء الكتاب ، فقد كان هذا هدفا ثانويا للدراسة كما يذكر بارون (٧) أما هدفها الأساسى فقد كان هو دراسة بعض الخصائص العقلية والمزاجية والدافعية لهؤلاء الكتاب .

وعموما فان اللجوء الى تقديرات المحكمين فقط يترتب عليه فى كثير من الأحيان الحصول على ترشيحات للأشخاص المشهورين أو المعروفين فقط فى مجال معين ، وقد أصبح من غير الممكن فى السنوات الأخيرة كما يذكر شابيرو أن نقتصر فى بحوثنا على الأشخاص المشهورين أو البارزين فقط وذلك لسببين هما :

١ ـ ندرة هؤلاء الأفراد النسبية .

٢ ـ التأكيد الحديث فى البحوث السيكولوجية على استخدام العينات الكبيرة (٨) .

ويلجأ الباحثون عادة فى تحديدهم لعينات بحوثهم الى بعض المحكات بعضها كيفى ، وبعضها كمى، والبعض الثالث كيفى ـ كمى والمقصود بالمحكات الكيفية تلك المحكات التى تؤكد على مدى الجودة والأصالة والمناسبة والاسهام الذى أضافه الناتج الابداعى الجديد وصاحبه الى المجال الذى نعنى بدراسته ، أما المحكات الكمية فهى تؤكد على عدد النواتج الابداعية التى أسهم بها أى مبدع ، والحقيقة هى أن الأمر الأكثر أماناهو أن يعتمد الباحث على هذين النوعين من المحكات معا دون تفضيل لاحدهما على حساب الآخر ، فلو اقتصرنا على عدد النواتج الابداعية فقط واعتبرنا أن المبدع الأكثر انتاجا يعد أكثر ابداعا من غيره لخرجنا باستنتاجات قد تعد واضحة التعسف ، ففى مثل هذه الحالة سوف تنخفض مكانة كاتبة مبدعة مثل « اميلى برونتى » لانها لم تبدع سوى رواية واحدة هى « مرتفعات وذرنج » ولحدث نفس الشىء بالنسبة لكاتبة مثل « مرجريت ميتشل » « مؤلفة رواية ذهب مع الريح » وبنفس المعيار يمكن أن ترتفع مكانة الكاتب الأسبانى « لوب دى فيجا » (١٥٦٢ ـ ١٦٣٥) الذى يعد من أغزر الكتاب

انتاجا على مر العصور بعدد مؤلفاته التى وصلت الى ألفى ناتج ابداعى ما بين رواية ومسرحية أو غير ذلك ، يعرف منها الآن ٧٢٥ ناتجا والموجود منها بالفعل هو ٤٧٠ ناتجا ابداعيا أما الاقتصار على المنحى الكيفى فقط فقد لا يكون بذاته كافيا رغم أهميته الكبيرة ، فتقييم العمل الابداعى هو عمل انسانى ، أو هو كما يقول شابيرو « حكم انسانى ومن ثم فهو عرضة للتحيز الشخصى » (٩) • وواقعة ابداع جاليلو ليست ببعيدة عن الأذهان ، كما أن الكثير من الشعراء والأدباء الكبار لم يكونوا معروفين جيدا أثناء حياتهم •

ومما سبق وجد الباحث أنه من الطبيعى أن يلجأ الى الأساليب التالية فى اختياره لعينة بحثه •

١ ـ اللجوء الى ترشيحات النقاد للكتاب •

٢ ـ اللجوء الى ترشيحات أساتذة الأدب خاصة من قسم اللغة العربية بجامعة القاهرة •

٣ ـ اللجوء الى ترشيحات الكتاب لزملائهم •

٤ ـ اللجوء الى فهارس المجلات الأدبية •

ونتيجة لما سبق توفرت للباحث أكثر من قائمة من الترشيحات وقد تم الاختيار من خلالها للكتاب الذين وردت أسماؤهم فى أكثر من قائمة ، وروعى أن يتوفر الشرطان التاليان فى كل كاتب يتم اختياره من خلال الاجراءات السابقة :

١ ـ ان يكون للكاتب عشر قصص قصيرة على الأقل منشورة اما متفرقة فى المجلات أو على شكل مجموعة قصصية وذلك حتى يمكن القول بأن هناك قدرا من الألفة بعملية الابداع لديه ، وأنها ـ أى ـ عملية الابداع ليست أمرا عابرا غير متكرر بالنسبة له •

٢ ـ ألا يكون قد مضى على نشر آخر قصة له فى وقت اجراءات تطبيق البحث أكثر من سنتين وذلك حتى لا تكون خبرة الكتابة قد تعرضت للضرر أو النسيان النسبيين ، ويكون الأمر هو مجرد محاولة تذكر ما كان يفعله منذ فترة ليست بالقصيرة •

وفى ضوء الاعتبارات السابقة توفرت العينة التالية لهذه الدراسة والجدول الآتى يوضحها مع بعض الخصائص الوصفية لها وهى مرتبة وفقا للعمر :

جدول رقم (١) يوضح عينة البحث مع بعض خصائصها

م	الاسم	السن (*)	عدد المجموعات القصصية	عدد القصص القصيرة المنشورة	م	الاسم	السن	عدد المجموعات القصصية	عدد القصص القصيرة المنشورة
١	نجيب محفوظ	٦٩	٩	لم يذكر	١٣	عبد العال الحمامصي	٤٥	٢	١٠٠
٢	يوسف الشارونى	٥٥	٣	٥٠	١٤	فوزى البارودى	٤٥	-	١٠
٣	امين ريان	٥٥	٤	٧٤	١٥	عبد الفتاح رزق	٦٣	٦	١٢٠
٤	سعد حامد	٥٥	١٥	٥٠٠	١٦	محمد الجمل	٤٣	١	٤٠
٥	سليمان فياض	٥٠	٦	٥٠	١٧	جميل عطية ابراهيم	٤٢	١	٤٠
٦	محمد صدقى	٥٠	لم يذكر	٢٥٠	١٨	احسان كمال	٤٢	٣	٧١
٧	محمد كمال محمد	٥٠	٣	٧٠	١٩	نبيل عبد الحميد	٤٢	٢	لم يذكر
٨	عبد الغفار مكاوي	٤٩	٢	٦٠	٢٠	مجيد طوبيا	٤١	٤	٥١
٩	اليفة رفعت	٤٩	٧	٤٥	٢١	محمد مستجاب	٤٠	-	٤٣
١٠	احمد انوح	٤٨	١	٨٠	٢٢	ابراهيم اصلان	٤٠	١	٣٥
١١	نهاد شريف	٤٧	٢	٦٠	٢٣	فؤاد حجازى	٤٠	١	لم يذكر
١٢	هدى جاد	٤٦	لم تذكر	٥١	٢٤	أبى الدسوقى	٤٠	..	١٠
					٢٥	عبد الغنى داود	٤٠	-	١٠

(*) الأعمار وفقا لعام ١٩٧٩ وهو وقت تجميع بيانات الدراسة .

تابع الجدول رقم (١)

م	الاسم	السن (*)	عدد المجموعات القصصية	عدد القصص القصيرة المنشورة	م	الاسم	السن	عدد المجموعات القصصية	عدد القصص القصيرة المنشورة
٢٦	احمد الشيخ	٣٩	–	٥٠	٣٨	جمعه محمد جمعه	٣٥	١	٢٩
٢٧	عبد الوهاب الأسوانى	٣٩	–	٤٠	٣٩	مصطفى عبد الوهاب	٣٤	١	٢٥
٢٨	صلاح ابراهيم عبد السيد	٣٩	١	٢٢	٤٠	جمال الغيطانى	٣٤	٥	١٠٠
٢٩	محمد حفنى الشريف	٣٩	٣	٥٠	٤١	ابراهيم عبد المجيد	٣٣	–	١٠
٣٠	محمد الراوى	٣٨	١	لم يذكر	٤٢	محمد خليل	٣٣	١	١٤
٣١	سعيد سالم	٣٦	١	٣٦	٤٣	براء الخطيب	٣٢	١	١٨
٣٢	شمس الدين موسى	٣٦	–	٢٠	٤٤	مرعى مدكور	٣٠	١	لم يذكر
٣٣	محمود عبد الوهاب	٣٦	–	١٢	٤٥	حسن الحفناوى	٣٠	٢	٣٨
٣٤	يوسف القعيد	٣٥	١	٢٠	٤٦	عبده جبير	٣٠	١	٢٥
٣٥	فؤاد قنديل	٣٥	٢	٢٤	٤٧	رفقى بدوى	٢٩	٢	٤٠
٣٦	الحماقى المنشاوى	٣٥	١	١٧	٤٨	يوسف ابو رية	٢٥	–	١٠
٣٧	محمد جابر الغريب	٣٥	٢	٢٩	٤٩	كوثر عبد الدايم	لم تذكر	١	٥٠
					٥٠	لوسى يوسف	لم تذكر	٣	١٠٠

وقت تجميع

وواضح من هذا الجدول أن عينة الدراسة تتوزع على مدى عمرى يتراوح بين ٢٥ ـ ٦٩ سنة ، لكن أغلبية هذه العينة تتركز فى المدى العمرى بين ٣٠ ـ ٤٥ سنة وتبلغ نسبتهم ٧٠٫٨ من مجموع الكتاب الذين ذكروا أعمارهم (٤٨ كاتب وكاتبة) بينما بلغت نسبة الكتاب الذين يتراوحون فى المدى من ٤٦ ـ ٦٩ سنة ٢٥٪ من مجموع العينة التى ذكرت أعمارها أما من هم أقل من المدى العمرى الشائع (٣٠ ـ ٤٥) أى الذين تقع أعمارهم فى المدى العمرى بين ٢٥ ـ ٢٩ سنة فقد بلغت نسبتها ٤٫٢٪ فقط من مجموع العينة ، والجدير بالذكر أن عددا من الكتاب لم يوافق على الاشتراك فى هذه الدراسة ، البعض رفض منذ البداية والبعض اعتذر بعد القبول المبدئى ، ولأسباب يحجم الباحث عن ذكرها ، وقد كان من الممكن أن يزيد العدد الذى وصلت اليه عينة هذه الدراسة عما وصلت اليه لولا التزام الباحث بالشروط التى حددها منذ البداية ، وعموما فان التزام أى باحث بشروط المنهج العلمى من حيث الضبط والموضوعية ، ومواصلة لهذا الالتزام خلال بحثه كفيل بأن يمكنه من الوصول الى نتائج على جانب كبير من الأهمية حتى لو كانت عينته هى عينة قليلة نسبيا ، أو حتى لو كانت هذه العينة فردا واحدا أو ظاهرة واحدة فى تشكلاتها المختلفة .

ثانيا : الأدوات :

استفاد الباحث فى تكوينه لأدوات بحثه الحالى من مصادر عديدة بعضها بحوث سيكولوجية مصرية أو عالمية تتناول العملية الابداعية أو موضوع الابداع عموما ، وبعضها الآخر عبارة عن اعترافات أو وثائق أو كتابات نظرية لكتاب ونقاد وفنانين أو علماء لهم استبصاراتهم فى مجال الابداع أو تنظيرات حوله ، وعلى سبيل المثال لا الحصر نذكر أمثلة لهذه المصادر حتى يبين المجال الذى بدأت من خلاله تتشكل هذه الأدوات :

١ ـ دراسة الدكتور سويف عن الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة وقد حوت العديد من الجوانب الهامة فى العملية الابداعية مثل الاطار وكيفية تكوينه ، والتوتر الدافع ، وحواجز الابداع ، ومشهد الابداع ، وعمليات التنفيذ والتعديل والتقييم ، والجماعة السيكولوجية وأهميتها ، وأهمية الاطار الثقافى والاجتماعى ودوره فى الابداع .

٢ ـ دراسة حنورة عن الابداع فى الرواية ، ثم دراسته عن الابداع فى المسرحية وقد تمت الاستفادة من نتائج هاتين الدراستين خاصة ما يتعلق منها بعمليات الاستعداد والتحضير ثم التنفيذ والتوصيل .

٣ ـ دراسة فرانك بارون عن الكتاب (١١) ومن المصادر الأخرى غير الدراسات الأكاديمية استفاد الباحث من :

١ ـ كتاب جيزيلين عن « العملية الابداعية » ·

٢ ـ كتاب سومرست موم « وجهات من النظر » ·

٣ ـ كتاب يحيى حقى « أنشودة البساطة » ·

٤ ـ كتاب بوستوفسكى « الوردة الذهبية فى صياغة الأدب » ·

٥ ـ كتاب يوسف الشارونى عن القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا ·

٦ ـ كتاب مالكولم كولى « الكتاب وهم يعملون » ·

٧ ـ كتاب فرانك أوركونور « الصوت المنفرد » ·

٨ ـ كتاب عبد الرحمن أبو عوف « البحث عن طريق جديد للقصة المصرية القصيرة » ·

٩ ـ كتابى جوركى ، يرميلوف عن « تشيكوف » ·

١٠ـ أعداد من مجلة « علم الجمال البريطانية » فى السنوات من ١٩٦٠ الى ١٩٧٠ ·

١١ـ أعداد من مجلات حوار ، الآداب اللبنانية ، قصص التونسية ، الأقلام العراقية ، الثقافة ، الهلال ، الكاتب المصرية وكلها تحوى العديد من المقالات عن خبرات الكتابة وما يتعلق بها ·

١٢ـ دراسات لجان مارى جويو ، جان برتليمى ، أرنست فيشر ، كولينجورد ، جورج لوكاتش ، روجيه جارودى عن علم الجمال وعن النقد الفنى ·

١٣ـ كذلك تمت الاستفادة عند اعادة كتابة هذه الدراسة من مجموعة الحوارات التى أجراها بلينيوميندوزا مع جابرييل جارثيا ماركيز وقام بترجمتها ابراهيم وطفى عام ١٩٨٦ (١٢) ·

وقد نتج عن المصادر السابقة مع غيرها مما لم يذكره الباحث هنا ، تكوين النسخة الأولى من الاستخبار والذى يعتبر الأداة الأساسية لهذه الدراسة ولذلك فسنتكلم عنه بشىء من التفصيل ثم نتحدث ببعض الاختصار عن الأداتين الأخريين اللتين استخدمناهما وهما الاستبار (أو المقابلة) وكذلك تحليل المضمون ·

١ ـ الاستخبار :

يعد الاستخبار من الأدوات الشائعة وذات القيمة الكبيرة فى العلوم النفسية والاجتماعية ، وهو اذا أحسن تصميمه وتطبيقه يمكن أن يخدمنا كوسيلة من أكفأ الوسائل لجمع المعلومات (١٣) .

وأسئلة الاستخبار يجب أن تكون واضحة وطريقة الاجابة عليها سهلة وكافية ، كما يجب أن تكون الأسئلة مناسبة لطبيعة عينة البحث وألا تتضمن ألفاظا قد يحدث اختلاف عليها أو سوء فهم أو تفسير لها ، كما يجب أن تكون بدائل الاجابة مناسبة وتفتح الطريق أمام بدائل أخرى قد لا تكون متضمنة فى فئات الاجابة الخاصة بالسؤال ويحذرنا أو بنهايم A. N. Oppenheim من أخطار الأسئلة السيئة والتى قد تكون أسئلة غامضة أو موحية أو شديدة الاتساع أو الضيق (فى مداها والأفكار المتضمنة فيها) وكذلك الأسئلة البالغة التعقيد أو المسرفة فى البساطة ، فكل هذه الأسئلة يترتب عليها غالبا مدى ضيق من الاستجابات أو قد يحدث لها سوء فهم وتفسير من الكثير من أفراد العينة (١٤) .

استخبار الدراسة الحالية :

مر الاستخبار المستخدم فى هذه الدراسة بثلاث مراحل مختلفة من الصياغة واعادة الصياغة حتى استقر الأمر أخيرا على النسخة الثالثة أو الصياغة الثالثة وهى التى وزعت فعلا على العينة :

١ ـ الصياغة الأولى : وهى ما تكونت نتيجة البحث فى المصادر التى سبق ذكر بعضها ، وقد حوت هذه الصياغة الأفكار الأساسية والمتغيرات الأصلية التى أدخلت عليها بعض التعديلات فى الصياغتين التاليتين :

٢ ـ الصياغة الثانية : والتغيير الجوهرى الذى حدث فيها كان نتيجة للبحث الاستطلاعى والاستكشافى) الذى قام به الباحث وذلك على سبعة كتاب وباستخدام ٥٠ سؤالا من الأسئلة مفتوحة النهايات استخرجت من الصياغة الأولى للاستخبار ، وقد ترتب على ذلك تحويل جميع الأسئلة المفتوحة النهايات الى أسئلة متعددة الاختيارات أو أسئلة مغلقة ، ومن الملاحظ كما يذكر ماكوبى وماكوبى أن الأسئلة المفتوحة النهايات تطلب من المبحوث أن يستدعى شيئا ما وينتجه بطريقة تلقائية ، أما الأسئلة المغلقة فتطلب منه أن يتعرف على شىء ما ، والتراث المتعلق بالذاكرة الخاصة

بالتعرف يدلنـــا على أن ما يتم التعرف عليــه يـكون أكثـر مما يتم استدعاؤه (١٥) ·

وبناء على ما سبق أصبح الجزء الكبير من أسئلة الاستخبار من النوع المغلق ولم تعد هناك أسئلة مفتوحة وان ظلت هناك امكانية لوجود شكل من هذه الأسئلة متمثلا فى الفئة الأخيرة من الأسئلة المتعددة الاختيارات والتى تفتح الطريق أمام أية اضـافات أو تعليقات يرى الكتـاب ضرورة اضافتها ·

٣ ـ الصياغة الثالثة : فحصت الصياغة الثانية ثم تم تعديل الأسئلة التى كانت تحتوى على فكرتين (متسعة المدى) وكذلك الأسئلة الموحيـة والغامضة ، وأسقطت أسئلة أخرى رؤى انها غير ذات فائدة ، وأيضا تم رفع العناوين الخاصة بالمتغيرات حتى ولم يحدث أى تأثير من شأنه توجيه الاجابات بطريقة معينة ، وكذلك تم ادخال بعض التعديلات على الشكل العام للاسئلة فاستخدمت الأسئلة التى تعمل كمرشـــحات أو منقيات (وهى الأسئلة المستخدمة لكى تخرج المفحوص من تسلسل أو ســياق معين قد تكون أسئلته غير متعلقة باجابته على سؤال سابق (١٦) · وقد أخذت هذه الأسئلة هنا شكل أن يجيب الكاتب على الأسئلة التالية لسؤال معين فى حالة ما اذا كانت اجابته على هذا السؤال هى نعم أما اذا كانت اجابته على السوائل هى « لا » فانه لا يجيب على بعض الأسئلة التالية له وبطريقة واضحة ومحددة (مثال ذلك السـؤال رقـم (٣) ثم الأسئلة : ٣ (أ) ، ٣ (ب) ، ٣ (ج) والتى يجاب عنها فى حالة الاجابة عليه بنعم ·

وصف الاســـتخبار

يتكون الاستخبار الحالى من ٤٥١ سؤالا منها ٢٩٧ سؤالا مغلقا الاجابة عليها بنعم أو « لا » فقط وقد تضاف اليهما فئة « أحيـانا » ففى بعض الأسئلة ، وهنــاك أيضــا ٨٧ ســؤالا من الأســئلة المتعددة الاختيارات ، ٦٧ سؤالا مما يسمى باسئلة الشدة ، كما يوجد ١٦ سؤالا من الأسئلة المتكررة من أجل بعض الاستخبارات المنهجية كالصدق والثبات والمنحى المنهجى الذى تمت صياغة الاستخبار وفقا لها هو ما يسميه الباحثون باسم المنحى القمعى Funnel Opproach وعـادة ما تبــدأ الاستخبارات التى تصاغ وفقا لهذا المنحى باسئلة عامة أو شديدة العمومية ، ثم تدريجيـــا بضيق المجال أو النطـاق الذى يتعلق به الســؤال حتى تصـل الى الأسئلة شديدة التحدد أو الخصوصية · (١٧) ·

وقد حاول الباحث أن يتبع ذلك فى صياغة الاستخبار الحالى بصفة عامة أى فيما يتعلق بالاستخبار ككل ، وكذلك فيما يتعلق بكل مجموعة من الأسئلة تتصل بالمتغير الأساسى الذى تحاول هذه المجموعة من الأسئلة قياسه ، ففى البداية نجد أسئلة عامة عن هذا المتغير ـ أو العملية ـ تتعلق بما اذا كان موجودا أو غير موجود ثم أسئلة تاليــة لهذه الأسئلة تتعلق بتفاصيل هذه العملية فى حالة وجودها وقد يعقب ذلك أسئلة عن علاقات هذه العملية بغيرها من العمليات والمتغيرات أو العمليات الأساسية التى تضمنها هذا الاســتخبار عددها ســـتة عشر نذكرها بطريقــة موجزة فيما يلى :

١ ـ **عمليات الاعداد الأول أو تكوين الاطار :** وتعلقت الأسئلة هنا بالجوانب التالية :

(أ) الدوافع (المشعور بهـا) والاحساسات المبكرة (بزوغ الاتجــاه الابداعى) .

(ب) القراءات والندوات وتنمية الذات .

(جـ) آثار التشجيع من الوالدين أو الأصــدقاء أو غيرهم على الاتجــاه الابداعى .

(د) عمليات الاقتداء بكتاب معينين وتطور هذه العملية .

(هـ) محاولة التخلص من آثار الاقتداء أو البحث عن الأصالة .

٢ ـ **عمليات المراقبة والالتقاط :** أو الجوانب الادراكية فى العملية الابداعية وتركز الأسئلة هنا على :

(أ) الموضوعات والحالات التى تستثير لدى الكاتب دوافعه للكتابة .

(ب) الحواس التى يعتمد عليهــا الكاتب فى مراقبة العالم وفى التقاط موضوعاته منها .

(جـ) أهمية ذكريات الماضى والأحـداث الحاضرة وتوقعات المستقبل فى العمل الابداعى .

(د) الأشــياء العابرة التى قد يهملهــا الناس وادراك الكاتب لهــا ودلالتها لديه .

٣ ـ **الدوافع الابداعية العــامة والخاصــة :** وتعلقت الأسئلة هنا بما يلى :

(أ) أهمية الدافع العام للكتابة كوسيلة من أهم وسـائل تحقيق الذات وكغاية نهائية لحياة الكاتب ، وكذلك مدى قوة هذا الدافع .

(ب) الدوافع الخاصة أو الحالات المتعلقة بموضوعات وأفكار معينة وأهميتها ودورها فى الكتابة .

(جـ) تأثير الدوافع العامة والخاصة للكاتب عليه فى أوقات الكتابة وفى غير أوقاتها .

(د) علاقة الدوافع الابداعية بالعمليات الابداعية الأخرى .

٤ ـ **العمليات الخاصـة بالاعداد للعمل قبـل وضـوح الأفكار :** أو قبل الوصول الى تحديد الشكل الفنى الجيد المناسب للمثير الذى التقط والترتيبات التى يشترط للكاتب وجودها أثنـاء ذلك أو يحس بضرورة توفرها من أجل تهيئة مناخ نفسى مناسب يمكن أن تتبلور فى ظله الأفكار.

٥ ـ **عملية التركيز :** أهميتها فى العمليـة الابداعية : والأسئلة هنا تستفسر من الجوانب التالية :

(أ) مدى سهولة أو صعوبة القيام بالتركيز .

(ب) ميسرات ومعوقات التركيز .

(جـ) علاقة التركيز بالخيال والذاكرة .

(د) الصور الذهنية أثناء التركيز .

(هـ) علاقة التركيز بالتفكير المنطقى .

(و) تأثير عمليات التركيز على بعض العمليات العضوية كالجوع والنوم .

(ز) الوضع الجسمى المفضل أثناء القيام بالتركيز .

(ح) التركيز و النفاذ واستشفاف الجوانب الخفية من المشكلة أو الفكرة.

(ط) التركيز وعلاقته بوضوح الفكرة .

(ى) الحالة النفسية المميزة للتركيز .

٦ ـ **عمليات الاقتراب من الأفكار :** أو الدوران حولهـا : وتتعلق بما يلى :

(أ) كيف تتم عمليات الاقتراب من الأفكار .

(ب) الحالة الدافعية أثناء محاولات الاقتراب ٠

(جـ) مدى التنبه أو اليقظة الذهنية أثناء عمليات الاقتراب ٠

(د) الحالة النفسية والجسمية المصاحبة للاقتراب من الأفكار ٠

(هـ) ميسرات ومعوقات عمليات الاقتراب من الأفكار أو الدوران حولها ٠

٧ ـ **عمليات الغلق** : وتتعلق الأسئلة هنا بالصعوبات والعقبات الذهنية والانفعالية التى يشعر بها المبدع أثناء محاولته القيام بابداع خاص بقصة معينة أو قيامه بالابداع عموما ، وأسباب هذه الصعوبات والظروف المتعلقة بها ، وحالة الكاتب خلالها ٠

٨ ـ **عمليات الاسترخاء الذهنى** أو الابتعاد المؤقت عن العمل الابداعى وهنا تركز الأسئلة على ما يلى :

(أ) النشاطات التى يفضل الكاتب ممارستها أثناء هذه الفترة ٠

(ب) حالة الفكرة أثناء ذلك ٠

(جـ) نشاط الخيال أثناء فترات الاسترخاء ٠

(د) امكانية مجىء أفكار جديدة خلال هذه الفترات ٠

٩ ـ **مجىء الأفكار وكيفية وضوحها** : وتتعلق الأسئلة هنا بكيفية مجىء الأفكار الجديدة ووضوح الأفكار الغامضة وشكل الفكرة عندما تظهر فى المجال الذهنى للكاتب ، وصدى وضوح أو غموض الأفكار التى تأتى بطريقة مفاجئة ، وعلاقة مجىء الأفكار بعمليات النوم والأحلام والعمليات النفسية الأخرى ، والمناقشات مع الأصدقاء ثم التطورات التى تحدث للأفكار عقب وبعد ظهورها ٠

١٠ ـ **عمليات الاعداد للعمل بعد وضوح الأفكار** : وتتعلق الأسئلة هنا بكيفية حدوث هذه العمليات والحالات النفسية المميزة لها وعلاقة هذه العمليات بعمليات ابداعية أخرى كالتقييم والتركيز وغيرها ، وكذلك مدى الحاح الفكرة خلالها ٠

١١ ـ **عمليات التنفيذ** : أو تحقيق العمل أو كتابته والأسئلة الخاصة بهذه العمليات تسأل عما يلى :

(أ) الحالة الانفعالية المصاحبة للتنفيذ (الكتابة) ٠

(ب) تغيير الأفكار أثناء التنفيذ ونوعية هذه التغيرات وأسبابها •

(ج) صعوبات التفكير وخاصة ما يتعلق منها بجوانب اللغة والأسلوب خلال الكتابة •

(د) الايقاع الشخصى المميز للكاتب أثناء تنفيذه لعمله •

١٢ ـ **عمليات التقييم** : وتعلقت الأسئلة هنا أساسا بالجوانب التى يهتم بها الكاتب كثيرا خلال التقييم ، وعلاقة التقييم بخبرات الكاتب السابقة ثم طبيعة المعايير التى يقوم الكاتب فى ضوئها بعمليات التقييم •

١٣ ـ **عمليات التعديل** : وتهتم الاسئلة هنا بالجوانب التالية :

(أ) الجوانب التى يتعلق بها التعديل كثر من غيرها •

(ب) جوهرية أو هامشية التعديلات التى قد تحدث •

(ج) المشاعر التى قد تصاحب التوفيق أو عدم التوفيق فى القيام بالتعديل المناسب •

(د) التعديل الداخلى (الذهنى) والتعديل الخارجى (على الورق) •

١٤ ـ **الجوانب الارادية واللاارادية** : أثناء العمل الابداعى ومدى خضوع العملية الكلية للضبط الذاتى ومتى يفلت زمام الموقف من الكاتب ، وكيف يحدث ذلك ؟ وما هى التغيرات الجسمية التى قد تحدث أثناء العمليات للابداع وما تأثير حالة الاستثارة العامة ايجابا أو سلبا على العملية الابداعية ؟

١٥ ـ **عملية السيطرة أو حالة السيطرة** : وهى التى تنتج عن اكتمال العمل أو اكماله به ، ما هى خصائصها ؟ وما هى الجوانب الانفعالية المصاحبة لها ؟

١٦ ـ **الجماعة السيكولوجية** : وأهميتها ودورها فى تيسير عمليات الابداع وأهمية العائد الذى يتلقاه الكاتب منها ومن المجتمع المحيط به •

وبالاضافة الى أسئلة العمليات السابق ذكرها نجد أيضا أسئلة قليلة عن رأى الكاتب فى بعض الموضوعات الهامة فى الابداع مثل الميسرات أو الظروف الاجتماعية أو الشخصية التى قد تساعد وتسهل حدوث الابداع ، وكذلك المعوقات أو الظروف الاجتماعية والشخصية التى قد تحدث ظروفا معاكسة أو محيطة للابداع أو تجعله يحدث بشق الانفس

هذه هى الجوانب المختلفة للمتغيرات أو العمليات التى تضمنها استخبار هذه الدراسة ، غير أن ما سبق ذكره قد يكون غير ذى قيمة

كبيرة ما لم يصحبه توفر بعض الشروط السيكومترية الواجب توفرها فى أدوات القياس السيكولوجي وعليها تتوقف قيمة النتائج التى يخرج بها أى باحث الى حد كبير ، وما نقصده هنا على وجه التحديد هو ما يتعلق بالصدق ·

الثبات :

اذا لم يستطع المرء أن يعتمد على نتائج المقاييس الخاصة بمتغيراته ، أى اذا لم تكن هذه المقاييس ثابته ، فانه لا يمكنه أن يكون واثقا من تحديده للعلاقات بين هذه المتغيرات ·

ويتضمن الثبات معانى عدة منها امكانية الاعتماد على النتائج ، ودقة هذه النتائج ، اتساقها ، استقرارها ، وامكانية التنبوء منها أيضا ، وعادة ما يعرف الثبات منطقيا بأنه نسبة التباين الحقيقى فى القياسات التى نقوم بها ، وهو يعتمد على الجمهور الذى نقوم بحساب الثبات له وكذلك على اداة القياس المستخدمة (١٨) · والطرق التى استخدمناها فى حساب الثبات فى هذه الدراسة بعضها مشابه للطرق السابقة وبعضها يقوم على نفس المنطق وبعضها يقوم على نفس المنطق وبعضها الثالث مختلف وهذه الطرق هى :

١ ــ طريقة حساب التناقض الداخلى ·

٢ ــ اعادة الاختبار ·

٣ ــ تقدير الثبات من خلال قيم شيوع المتغيرات Communalities فى التحليل العاملى ·

١ ــ طريقة حساب التناقض الداخلى :

وقد سبق استخدامها فى بحث تعاطى الحشيش (١٩٦٠) وان كانت قد استخدمت من أجل حساب الصدق وليس الثبات ، كما انها استخدمت فى موقف مواجهة من خلال الاستبار ، وكانت تستبعد استمارة المفحوص اذا تناقض فى ٤٠٪ من أسئلة التناقض ، واستخدمت هذه الطريقة أيضا ولكن من أجل حساب الثبات فى بحثين سابقين عن العملية الابداعية (١٩ ، ٢٠ ، ٢١) وكانت لها فائدتها الكبيرة ، والحقيقة أنه قد تبين لنا أنه يمكن استخدام هذه الطريقة فى حالتى الثبات والصدق ولكن مع الاختلاف فى كيفية هذا الاستخدام ، ففى حالة حساب الثبات سيكون تركيزنا موجها الى مجموعة اجابات العينة على السؤال الواحد ونحسب مقدار ثبات هذا السؤال من خلال نسبة المتفقين عليه وعلى تكراره ، أما فى حالة الصدق فسيتم حساب ذلك بالنسبة لكل كاتب على حدة وعلى

كل سؤال وتستبعد الاستمارة اذا حدث تناقض لدى الكاتب فى نصف عدد الاسئلة على الأكثر • وقد استخدمنا من أجل حساب التناقض الداخلى ستة عشر سؤالا ، وحيث ان أسئلة الاستخبار عموما متجمعة فى شكل مجموعات تتعلق بعمليات معينة فقد اتضح أن بعض الاسئلة ستكون متقاربة مما قد يسهل اكتشافها ، ولذلك فقد رؤى أن يتم تكرار الفكرة الأساسية التى يسأل عنها السؤال فى بعض الحالات ويكون الاختلاف فى شكل أو صياغة هذا السؤال فقط ، وقد أظهرت هذه الطريقة فائدتها خلال البحث الميدانى حيث ان عدد الكتاب الذين قرروا اكتشافهم لأسئلة متكررة كان عددا قليلا ، كما كان اكتشافهم متعلقا ببعض الاسئلة دون غيرها •

وفيما يلى جدول خاص بحسابات ثبات اسئلة التناقض الداخلى بالنسبة لعينة هذا البحث •

جدول رقم (٢) لتوضيح نسب الاتفاق على أسئلة التناقض

م	رقم السؤال	تكراره	عدد الذين اجابوا على السؤال وتكراره	المتفقون فى المرتين	النسبة المئوية للاتفاق
١	٦	١٠	٤٩	٤٤	٪٨٩ر٨
٢	١٨	٢٦٦	٤٦	٤٠	٪٨٧
٣	٢٣	٣٦	٤٣	٣٩	٪٩٠ر٦
٤	٣٠	٣٩	٣٧	٤٣	٪٩١ر٥
٥	١٥	٥٣	٤٩	٤٨	٪٩٨
٦	١٦٨	٢٢٣	٤٣	٣٤	٪٧٩
٧	٢٠٣	٢١٦	٤١	٤١	٪١٠٠
٨	٢١٤	٢٣٢	٤٨	٤٤	٪٩١ر٧
٩	٨٢	٢٢٤	٤٨	٤٤	٪٩١ر٧
١٠	٢٠٦	٢٢١	٤٩	٤٢	٪٨٥ر٨
١١	٢٠٦ (أ)	٢٢١ (أ)	٣٦	٣٣	٪٩١ر٧
١٢	١٨٤	٢٧٤	٤٦	٤٠	٪٨٧
١٣	١٤٨	١٦٧	٣٦	٢٤	٪٦٦ر٧
١٤	٣٠٠	٣٠٧	٣٩	٣٣	٪٨٤ر٦
١٥	٨٨	٢٦٩	٤٧	٣٨	٪٨٠ر٩
١٦	٤٥	٢٧٦	٤٨	٤٢	٪٨٧ر٥

ويلاحظ أن نسب الاتفاق على معظم الاسئلة هى نسب مرتفعة الى حد كبير •

٢ ـ طريقة اعادة الاختبـــار :

وقد استخدمت فى أضيق الحدود ونتيجة لبعض الصعوبات العملية حيث لم يتمكن الباحث من الحصول الا على موافقة خمسة من الكتاب على تطبيق الاستخبار عليهم مرتين وقد فصلت فترة شهر بين مرتى التطبيق حتى لا تأتى الاجابة الثانية من واقع الذاكرة بدلا من أن تأتى من واقـع الخبرة • والكتاب الخمسة الذين طبق عليهم الاستخبار مرتين هم :

١ ــ أحمد الشيخ •

٢ ــ صلاح ابراهيم عبد السيد •

٣ ــ محمد كمال محمد •

٤ ــ محمد خليـــل •

٥ ــ محمد جابر غريب •

وقد حسبت درجات الثبات لكل سؤال على حدة وقد لوحظت ضآلته الاجابات فى المرتين على عدد كبير من الاسئلة خاصـة الاسـئلة المتعـددة الاختيارات ولذلك فقد وجه الاهتمام هنا الى الاسئلة المغلقة النهايات والتى أجاب عليها الخمسة فى مرتى التطبيق ، وكانت درجات الثبات فى هـذه الحـالة مرتفعة بشـكل عام فتراوح ٧٧٫٤٪ من هـذه النسـبة بين ٨٠٪ ، ١٠٠٪ •

٣ ــ خرجنا كذلك بمؤشرات ثبات من خلال ما يسمى بقيم الشيوع(*) وهى القيم التى تستخرج من خلال الاسلوب الاحصائى المسمى بالتحليل العاملى وقد تراوحت قيم الشيوع فى دراستنا هذه بين ٨٦٫٥٪ فى حالة المتغير الخاص بالدوافع و ٥٢٫٢٪ فى حالة المتغير الخاص بعمليات التقييم •

الصــــدق :

صدق مقياس ما يعرف عادة بأنه المدى الذى يقيس عنده هـذا المقياس ما قصد منه أن يقيسه ، أو هو الدرجة التى يقرب بها هـذا المقياس من أن يكون ناجحا ــ أى لا يخطىء ــ فى قياس ما قصد منه أن يقيسه ، ويقول ادجيرتون H. A. Edgerton أننا نشير بالصدق الى المدى الذى تكون عنـده أداة قياس معينة مفيـدة فى الوفـاء بالغرض منهـا ،

(*) احصائيا فان قيم الشيوع هى مجموع مربعات تشبعات (أو اسهامات) المتغير على العوامل •

أما كرونباخ فيذكر أنه كلما زادت درجة الثقة فى امكانية تفسير درجة المقياس زادت درجة صدقه (٢٢) وكيفية حساب صدق أداة ما يعتمد الى حد كبير على غرض المرء من استخدامها أكثر من اعتماده عليهـــا فى حد ذاتها (٢٣) •

وفى الدراســة الحالية لجـأ الباحث الى أكثر من وسيلة فى تقديره لصدق الاستخبار باعتباره الاداة الرئيسية للدراسة ومن هذه الوســائل نؤكد على أهمية صدق المفهوم Construct Validity فى تحقيق صدق الاستخبار وسنوضح ذلك بالتفصيل •

١ ــ صـــدق المفهـــوم :

يستخدم صدق المفهوم عندما يعتقد الباحث أن أداته تعكس تكوينا معينا له بعض المعانى المحددة ، فالمفهوم يشير الى خاصية نفترض وجودها لدى بعض الأشخاص ، ويفترض أنها تنعكس من خلال أدائهم على بعض المقاييس وصدق المفهوم عادة ما نلجأ اليه عندما لا تكون هناك محكات كافية موجودة (كما فى حالة الصدق التلازمى والصدق التنبؤى اللذين يتعلقان بوجود محكات خارجية محددة) أو عندما لا يكون هناك عالم من المضمون العام الذى يمكن قبوله على أنه كاف لتعريف الخاصية التى نهتم بقياسها ، وصدق المفهوم لا يتم تحـديده فقط من خـلال بعض الاجراءات المنهجية ، ولكن أيضا من خلال التبصر الخاص بالباحث (٢٤) •

وحيث اننا نتعامل فى دراستنا هذه مع « عمليات » وهذه العمليات هى أساسا تكوينات نظرية أو تجريدات أو مفاهيم نعتبرها مسئولة عن التباينات المختلفة بين المتغيرات المختلفة ، وبين الأشخاص المختلفين عبــر المتغير الواحد ، فان صدق المفهوم يمكن أن يكون له فائدته الكبيرة لنا ، والمنطق الرسمى أو الشائع لصدق المفاهيم كما يذكر كرونباخ ينظــر الى المفهوم باعتباره محددا أو معرفا من خلال شبكة من العلاقات ، كل منهــا يتم ربطه بما هو قابل للملاحظة ومن ثم يمكن اختباره (٢٥) والمفهوم الذى يتعلق به مقياس ما هو أساسا المعنى السيكولوجى الذى يهدف هذا المقياس الى قياسه ، فقابلية الدرجة على مقياس ما للتفسير تعتمد فى المقام الأول كما يذكر أيبل R. L. Ebel على معناها ، ومن أهم المعلومات التى تجعل درجة الشخص ذات معنى أن تكون هناك علاقة بين درجته هذه ودرجات أخرى له على مقاييس أخرى ••• فهذه العلاقات أو الارتباطات تبين لنا مقدار التباين المشــترك بين المقاييس المختلفة وتعرفنــا أيضــا بالمعلومات النوعية الخاصة بها (٢٦) • وصدق المفهوم يجب أن يبدأ بتقرير محــدد ومعقول للتفسيرات المقترحة التى سوف توحى بفروض معينة ؟ وهذه تشير

بدورها أيضا الى نوعية البيانات التى يجب جمعها ، ومن ثم فان الفحوص المستخدمة لتحقيق صدق المفــاهيم يجب ان تكون مقصودة ، أى لا يتم تنفيذها كيفما اتفق ، وحتي بعد جمع البيانات فان الباحث يتوقع منه أن يقوم بأحداث تكامل بين فروضه ونتائجه ، وان يقدم الخلاصة النهــائية لبحثه بناء على القيمة التفسيرية لكل مفهوم من مفاهيمه (٢٧) ٠

ويمكن للمرء أن يرى أن صدق المفهوم والبحوث العلمية الامبيريقية هى أمور شديدة الارتباط ، فصدق المفهوم ليس مجرد أن نقوم بالتحقق منه لبعض مقاييســنا ، ان القضية أكـبر من ذلك بكثير وهى تتعلق أساسا بمحاولة معرفة صدق المفاهيم النظرية التى تقف خلف المقاييس (٢٨) ٠

وصدق المفهــوم باعتبــاره محــاولة لتحقيق صدق المعانى أو القيم التفسيرية لمفاهيم معينة يمكن أن نبحث عنه من خلال علاقة هذه المفاهيم بغيرها من المفاهيم أو التكوينــات وذلك من خــلال شــبكة معرفيـــة Nomological net اذا استخدمنا تعبير فايجل H. Feigel الشهير ، كذلك يجب علينا دراسة الخصائص المميزة لهذه التكوينــات، والنشاطات عن وجودها وتبايناتها واختلاف أشكال النشاط المترتبة عليها عندما نقارنها بالاشكال الاخرى من النشاطات الناتجة عن تكوينات أخرى يفترض انها تقف وراء هذه النشاطات والتحليل العاملى يمكن اعتباره من أكثر الوسائل أهمية فى تحقيق صدق التكوين أو المفهوم ، وهنا يكون التباين العاملى المشترك هو مصدر الصــدق الذى يعزى الى أى متغير أو تكوين ، فصدق اختبار ما فى قياس عامل معين يمكن الاستدلال عليه من ارتباط هذا المتغير بالعامل وهـــذا الارتبـــاط هـــو تشبع المتغير على العامل (٢٩) ٠

والتقرير الرقمى لدرجة صدق التكوين أو المفهوم عبارة عن نســبة درجة تباين المقياس والتى تعزى الى المتغير أو التكوين ، ولا يمكن الوصول الى تشبع كامل للتكوين على العامل حيث أن التكوين هو أساسا تجريد ٠٠ كل ما يستطيعه المرء هو أن يحدد المناطق (الحــدود) العالية التشــبع والمنخفضة التشبع للمتغيرات على العوامل (٣٠) ٠ ولأن تباين الاختبار أو المقياس يتوزع غالبا على العوامل العامة المختلفة بأرضية غير متساوية ، فسنجد له عددا من التشبعات على هذه العوامل تحدد مدى اشتراكه فى قياس المفهوم العام الذى يعبر عنه العامل المعين أو غيره اذ يمثل تشبـــع الاختبار على العامل ارتباطه به (أى ارتبــاطه بهــذا التكوين الفرضى الذى نطلق عليه اسم العامل والذى يفسر وفقا لمفاهيمنا النظرية ووفقا للخصائص التى تعبر تشبعات عنها الاختبارات عليه) ٠٠

وبناء على ما سبق فان تشبعات المقاييس الفرعية للعمليات الابداعية كما ظهرت على عوامل العملية الابداعية فى التحليل العاملى ومن خلال الارتباطات المرتفعة والدالة التى ظهرت بين المتغيرات والعوامل ، كل حسب مجاله وحسب التكوين الفرضى الذى يقف وراءه ، آتاحت لنا أساسا يمكن الحكم من خلاله على مدى صدق هذه المقاييس والتى اتضحت قيمتها الدالة فى قياس العمليات الابداعية المختلفة التى نتعامل معها وكذلك أفادتنا فى توضيح مدى التحقق الامبريقى الذى لاقته هذه العمليات كتكوينات نظرية ، وساهم كل ما سبق فى ابراز علاقات هذه العمليات وتفاعلاتها فيما بينها من ناحية وفيما بينها وبين العوامل التى استخلصناها من ناحية أخرى . وكل هذا نجده تفصيلا فى الفصل السابع من هذا البحث وهو الفصل الخاص بالنتائج .

٢ ـ صدق التكامل الداخلى :

من الطرق المستخدمة أيضا فى تحقيق صدق التكوينات أو المفاهيم طريقة الاتساق الداخلى « وتقوم منذ البداية على أساس أننا بصدد متغيرات متعددة فيما يسبره هذا السؤال غير ما يسبره ذلك ، ولكننا نتوقع درجة من التكامل بين هذه المتغيرات المختلفة اذا تلتئم فى صورة لها معنى سيكولوجى .. ومن التعسف أن نفترض سبب آخر غير صدق البيانات يقوم وراء هذا النوع من التكامل الداخلى » (٣١) وخلال عرضنا للنتائج فى الفصل السابع من هذه الدراسة سنقوم بتوضيح مدى الاتفاق أو التكامل الداخلى الذى اتضح بصورة جيدة ودالة بين اجابات الكتاب على كل مجموعة من مجموعات الأسئلة والتى تختص كل منها بقياس متغير أو تكوين يقف وراء تفسير حدوث النشاطات الابداعية المختلفة التى تتعلق بها كل مجموعة من هذه الاسئلة وتهتم بقياسها .

٣ ـ الصدق من خلال أسئلة التناقض الداخلى :

سبقت الاشارة الى أن هذه الطريقة قد استخدمت فى حساب ثبات الاستخبار ولكننا نستخدمها هنا أيضا كوسيلة من وسائل تحقيق صدق الاستخبار وهنا سنتعامل مع كل كاتب على حدة ونعتبر الأداة التى لا يزيد تناقض الكاتب فى اجاباته على اسئلتها عن نصف عدد هذه الاسئلة أداة صادقة ومن ثم يمكن الأخذ باجابته والاعتماد عليها واعتبار البنود المختلفة صادقة فى قياس ما وضعت من أجل قياسه ، وقد تراوحت درجات الاتفاق هنا بين الكاتب ونفسه (باعتبارها معيارا للصدق) بين ٥ر٥٤٪ ، ١٠٠٪ وهى درجات مرتفعة ومرضية بدرجة واضحه .

٢ ـ الاستبار (أو المقابلة الشخصية) :

يستخدم علماء النفس والأطباء العقليون ، والأخصائيون الاجتماعيون هذا الاصطلاح للاشارة الى أية مجموعة من الاسئلة ، أو من وحدات الحديث ، يوجهها طرف (شخص أو عدة أشخاص) ، الى طرف آخر (شخص أو عدة أشخاص كذلك) في موقف مواجهة ، حسب خطة معينة للحصول على معلومات عن سلوك هذا الطرف الأخير أو سمات شخصية ، أو للتأثير في هذا السلوك (٣٢) وأهمية الاستبار كأداة من أدوات البحث فى العلوم الاجتماعية أو غيرها من العلوم هى امكانية استخدامه فى اختبار صدق بعض الفروض أو فى التحقيق من وجود بعض العلاقات بين بعض المتغيرات والميزة الكبرى للاستبار هى المرونة حيث يمكن أن تتاح الفرصة للقائم به أن يقوم بالتوضيح لمبحوثه اذا حدث والتبس عليه فهمه لاحد الاسئلة ، كما يمكن من خلال هذا الأسلوب أيضا أن يستثير القائم به لدى الشخص الذى يستبره أكبر قدر ممكن من الاستبصار بخبراته ، ومن ثم يمكن للباحث أن يكتشف مناطق هامة من المعرفة قد لا تكون قد خطرت على باله أثناء تصميمه الأول لمقابلته كما أن هناك ميزة أخرى للاستبار يذكرها أو بنهايم وهى تلقائية الاستجابات التى نحصل عليها من خلاله والتى قد تكون على قدر كبير من الخصوبة (٣٣) . ويذكر كيرلنجر أن هناك ثلاثة أغراض رئيسية يمكن استخدام الاستبار فيها وهى :

١ ـ انه يمكن استخدامه كأداة استطلاعية للمساعدة فى تحديد المتغيرات والعلاقات فيما بينها ، ومن أجل الايحاء بالفروض وكذلك توجيه المراحل التالية من البحث .

٢ ـ أنه يمكن استخدامه كأداة رئيسية للبحث ، وهنا نبذل عناية كبيرة فى تصميم أسئلة خاصة بقياس المتغيرات التى سوف يتضمنها هذا البحث .

٣ ـ انه يمكن استخدام الاستبار لمعاونة الأساليب الاخرى المستخدمة فى الدراسة ومن أجل تحقيق أهداف مثل متابعة النتائج غير المتوقعة ، وتحقيق صدق هذه الأساليب وكذلك من أجل التوغل أكثر فى سبر أغوار بعض الموضوعات كالدوافع التى تقف وراء سلوك الأفراد مثلا (٣٤) . وفى البحث الحالى فان الهدف الأساسى من استخدام الاستبار كان توضيح أو جلاء غموض بعض الموضوعات التى لم يتبين لنا توضيحها بدرجة كافية من خلال الاستخبار ، وقد لجأنا من أجل ذلك الى أسلوب الاستبار غير المقنن Unstructured Interview والذى يكون فيه اسلوب الباحث متصفا

بالمرونة التامة ، فليست هناك قائمة مقننة من الاسئلة كما ان الاســئلة غالبـا ما تكون مفتـوحة النهايات بقدر الامكان (٣٥) · بعبـارة أخرى فان الاستبار غير المقنن هو موقف مفتوح فى مقابل الاستبار المقنن الذى هو موقف مغلق لكن هذا لا يعنى بأى حال من الأحوال أن الاستبار المفتوح أو غير المقنن يتم بطريقة اعتباطية أو كيفما أتفق فمثله مثل الاستبار المقنن يجب أن يخططله بعناية تامة (٣٦) · ويذكر ماكوبى وماكوبى من مميزات الاستبارات غير المقننة أو المفتوحة انها تسمح بتقنين المعنى (بدلا من تقنين اللفظ) بصفة خاصة ، كما انها تكون أكثر مرونة ، ويفترض أيضا أنها أكثر صدقا (من الناحية الظاهرية) لأنها أكثر تشابها مع مواقف الحياة الطبيعية ، ففيها يسمح للمبحوث أن يستمر فى تيار تفكيره الطبيعى وهذا يجعله يصدر استجابات لفظية أكثر قربا مما يقوم به فعلا فى مواقف الحياة الطبيعية ، وان كان هذا لا يعنى مطلقا تفضيل الاستبار غير المقنن على الاستبار المقنن فالأخير يتصف بتجسيده لمبـدأ أســاسى من مبادىء القياس وهو امكانية جعل البيانات قابلة للمقارنة من حالة الى أخرى ، كما أنه أكثر ثباتا وكذلك تقل خلاله الاخطاء الناجمة عن سوء صياغـة الاسئلة (٣٧) · وعموما فان الاختيار بين الاستبار المقنن أو غير المقنن يعتمد كثيرا على غرض أو أغراض الباحث من استخدامه لأى منهما ، كما يعتمد أيضا على مرحلة التطــور التى وصل اليها فى بحثه وكذلك مدى المعرفـة المتوفرة فى المجال الذى يجرى فيه هـذا البحث ، والموضـوعات الأساسية التى وضعناها فى اعتبـارنا والتى طرحت للمناقشـة خـلال الاستبار هى :

١ ـ البدايات الأولى وكيف كانت وما هى العوامل التى أثرت فى بزوغ اتجاه الكاتب الابداعى وكيف استمر ؟

٢ ـ الفروق النوعيـة فى الخبـرة النفسية بين القصة القصـيرة والرواية ·

٣ ـ علاقة الكاتب بمجتمعه ودوره فيه وتأثير كل منهما فى الآخر · والكتاب الذين اشتركوا فى اجراءات الاستبار هم :

١ ـ جمال الغيطانى ·

٢ ـ مجيد طوبيـــا ·

٣ ـ عبده جيـد ·

٤ ـ براء الخطيب ·

وكل منهم له انتاجه الفريد والمميز فى القصة القصيرة ·

ثبـات الاسـتبار :

المقصود بثبات الاستبار الاشارة الى اتساق البيانات لتى تجمعهـا بواسطته ، والاتساق هنا معنـاه أن يكون لهذه البيـانات منطق واحـد أو اتجاه واحد (٣٨) وحقيقة الأمر هنـا هى أنه من الصعوبة بمكان أن نتحدث عن ثبات الاسـتبار بنفس الفهم المعـروف أو المعنى الشائع من الثبات ، فموقف الاستبار كان حرا ، وما فعلناه هنـا هو نفس ما فعله باحث مصرى آخر فى دراستين سابقتين عن العملية الابداعية حينما كان يكرر بعض الأسئلة بطريقة غير ملحوظة في نفس الجلسة أو في جلسة تالية (٣٩ ، ٤٠) والثبات الذى ينجم عن مثل هذه الطريقة يمكن وصفه بأنه ثبات كيفى أو ظاهرى فليست لدينا أرقام فعلية يمكن ذكرها للتعبير عنه ، وهذا الاسلوب يتسم بأنه أقل دقة من الأساليب الأخـرى المعروفة لحساب الثبات ، لكن المبرر الوحيد الذى يمكن الدفع به هنا للتجاوز عن تقديم قيم رقمية للثبات هو الغرض الذى استخدمنا من أجـله الاستبار والذى حددناه منذ البداية بأنه توضيح بعض النقاط التى لم يتم توضيحها تماما من خلال الاستخبار والذى تأكدنا بطرق حسابية وبقيم رقمية أنه يتصف بالثبات ٠

صـدق الاستبار :

« عندما يصف الباحثون أحد الاستبارات بأنه صادق فهم يعنون أن هذا الاستبار يكشف فعـلا عن المتغير أو المتغيرات التى وضع من أجـل الكشف عنها (٤١) ٠

ومن الطرق التى لجأنا اليها فى حسـاب صدق الاستبار أننا كنا نقارن بين نتائج الاستبارات ونتائج دراسات أخرى أجريت عن العملية الابداعية فى مصر (٤٢) وهى طريقة يؤكد العلماء أهميتها (٤٣) وقد اتضح لنا أن هناك قدرا كبيرا من الاتفاق بين نتائج استبارات هذه الدراسة والدراسات السابقة خاصة ما يتعلق منهـا بأهميـة الخبرات الأولى فى التعامل مع المجال ، أهمية تكوين الاطـار ، أهميـة الجوانب الدافعيـة والمعرفية والجمالية فى الابداع كذلك لجأنا فى بعض الحالات الى مقارنة النتائج التى حصلنا عليها من خلال الاستبار بنتائج أداة أخرى استخدمت فى هذه الدراسة وهى الاستخبار وقد اتضح وجود قدر كبير من الاتفاق بين المعلومات التى جمعت بالاداتين فيما يتعلق ببعض المتغيرات ٠

أيضا اعتبر الباحث أن الاتساق الواضح بين ما ورد فى استبار أحد الكتاب هو جمال الغيطانى وما ورد له فى مقالة سابقة كتبها عن خبرته الخاصة خلال الكتابة (*) دليلا اضافيا ومحكا خارجيا على صدق الاستبار الذى أجرى معه ·

٣ ـ تحليل المضمون Content analysis

تحليل المضمون هو أسلوب يستخدم من أجل الوصول الى بعض الاستنتاجات من خلال التحديد المنظم والموضوعى لخصائص رسالة معينة (٤٤) ويتعلق هذا الاسلوب أساسا بالفحص المنتظم للوثائق أو غيرها من مصادر المعلومات التى قد تأخذ شكل كلمات مكتوبة أو أشكال مرسومة أو صور فوتوغرافية أو لوحات فنية ··· الخ ، وقد تقوم بعض الدراسات بمجرد جمع وتصنيف البيانات الحقيقية التى نحصل عليها من التقارير أو المؤسسات الرسمية ، بينما تقوم دراسات أخرى بتصنيف وتقييم المحتويات والوثائق وفقا لبعض المحكات المحددة (٤٥) ·

ويتضمن أسلوب تحليل المضمون بعض العمليات الخاصة من أجل الترتيب أو التصنيف المنظم لمضمون عمليات الاتصال ، كأن نقوم باجراءات لتقسيم المضمون الى وحدات ووضع كل وحدة فى فئة أو على موضع معين فى مقياس ما ، ثم نقوم بتجميع هذه الوحدات للوصول الى استنتاجات لها أهميتها يتعلق بهذا المضمون تحليل المضمون اذن وكما يعرفه بيرلسون B. Berelson هو « أسلوب من أساليب البحث يستخدم من أجل الوصف الموضوعى المنظم والكمى للمضمون الاتصالى الصريح » (٤٦) ·

فئات تحليل المضمون :

ان مضمون الاتصال زاخر بالخبرة الانسانية ، أسباب هذا المضمون والآثار المترتبة عليه مختلفة وتحديده بحيث يصعب وضعها بنسق واحد من الفئات (٤٧) ·

ولذلك فان هناك العديد من الفئات التى استخدمها محللو المضمون وتتنوع هذه الفئات أو الوحدات فتتناهى فى البساطة فتكون الكلمة المفردة أو قد توغل فى التركيب والتعقيد فتصير الموضوع الرئيسى وبين هذا وتلك نجد العديد من الفئات التى قد يستخدم محلل المضمون أكثر من واحدة منها فى دراسته فقد يستخدم البند (٢) (المقالة ، القصه ،

(*) مجلة الهلال القاهرية ، عدد مارس ١٩٧٧ ·

الكتاب) أو الشخصية أو الزمان أو المكان (أو المســاحة) أو المعيار ، أو القيم أو السلطة ، أو الاسلوب ، أو السمات ، أو الهدف أو المصدر ، أو الاتجاه أو الأداة ٠٠ الخ أو يستخدم مجموعة منها معا ٠

والموضوع الرئيسى أو الفكرة الأساسية يعتبرها بيرلسون من أكثر واحدات تحليل المضمون فائدة ، لكنها تعد أيضـــا من أكثرها صعوبة بسبب الصعوبات المتعلقة بعمليات الثبات الخاصة بها خاصة اذا كانت المادة مركبة ولذلك فهو ينصح بتفكيك الفكرة الأساسية الى مكوناتها ثم اعادة تركيبها مرة أخرى (٤٨) ٠

وفى بحثنا الحالى فان فهم مضمون المواد التى ســنقوم بتحليلهـا يتيح لنـا الحصـول على معلومات ذات قيمة كبيرة عن جوانب قد نكون عدلنا عنها فى قياسنا لعملية الابداع من خلال الاستخبار ، كما انها قد تكون لها فائدة أخرى هى تأكيد صدق المعلومات التى نحصل عليها من مصادر أخرى للمعلومات ، ويمكن القول بأننا استفدنا من اسلوب تحليل المضمون فى مرحلتين أساسيتين من هذا البحث هما :

(أ) المرحلة السابقة على البحث أثناء اعداد الأدوات وتكوين المفاهيم وتحديد المتغيرات الأساسية التى سنقوم بقياسها ، وقد أجريت عمليـات تحليل المضمون لاعترافات المبدعين ورســائلهم وبحوث الابداع وكذلك أجرى تحليل مضمون كمى لمجلة الملخصات السيكولوجية فى السنوات من ١٩٧٤ الى ١٩٧٧ لتحديد مدى الحجم الفعلى لبحوث الابداع عموما وبحوث العملية الابداعية بصفة خاصة وقد نتج عن هذه الخطوة تشكل الأفكار الأساسية التى تضمنها الاستخبار ٠

(ب) المرحلة التالية لاجراء البحث الأساسى باستخدام الاستخبار وهنا كانت فائدة تحليل المضمون هى توضيح وتأكيد بعض النتائج التى خرجنا بها من الاستخبار وهو نفس الهدف تقريبا الذى استخدم من أجله الاستخبار بل أن قيامنا بتحليل المضمون هنا كان مركزا فى المقام الأول على مضمون مادة الاستبارات ٠

والاسلوب الذى استخدم فى تحليل المضمون هنا كان كما يلى :

١ ــ تحديد أهداف التحليل ٠

٢ ــ تحديد مادة التحليل وتكونت مما يلى :

١ ــ استبار مع الكاتب جمال الغيطانى ٠

٢ ــ استبار مع الكاتب مجيد طوبيا ٠

٣ ـ استبار مع الكاتب بزاء الخطيب ٠

٤ ـ استبار مع الكاتب عبده جبير ٠

٥ ـ فصل فى كتاب القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا ليوسف الشارونى وهو بعنوان « تجربتى مع القصة القصيرة »

٣ ـ تحديد الفئات الفرعية المكونة للمادة أو الأفكار الرئيسية ٠

٤ ـ تمت اجراءات التحديد ثبات التحليل مع باحث آخر (*) ، كل يعمل مستقلا فى تحليل النص ثم حسبت درجة الاتفاق على تحليل النصوص الخمسة ٠ وقد وصلت درجة الاتفاق الكلى بين الباحثين الى ٧٩ر٣٪ ٠

ثالثا : الاجراءات :

الجدير بالذكر أن العملية الابداعية كانت ـ وربما مازالت ـ من الموضوعات التى يحيط بها الكثير من مظاهر الغموض والابهام ، ودائما ما كان يتم ربطها بعوامل دينية أو بطقوس سحرية أى ترد الى عوامل ومؤثرات ميتافيزيقية ، أو تبذل محاولة لاغلاق الأبواب فى وجه التفكير الانسانى حين يحاول كشف أسرارها ولعل أوضح مثال على ذلك ما ذكره « أفلاطون » فى محاورته « مينون » من أن « البحث عن حل لمشكلة ما هو عمل عبثى ، لأنه اما انك تعرف ما أنت بسبيلك للبحث عنه ، وهنا لا تكون هناك مشكلة أو أنك لا تعرف ما أنت بسبيلك للبحث عنه ، ومن ثم لا يتوقع أن تكتشف أى شىء على الاطلاق » (٤٩) ، وقد ظلت هذه الفكرة مسيطرة ـ بطريقة أو بأخرى ـ على كثير من الأذهان حتى أواخر القرن التاسع عشر حين بدأ جالتون F. Galton أبحاثه الرائدة عن العباقرة ، الا أنه ـ وكما يذكر بيرت C. Burt مع تزايد نفوذ السلوكية التقليدية اعتبرت أبحاث جالتون من مخلفات منهج الاستبطان Introspection ، ولذلك فقد تم استبعادها مؤقتا (٥٠) ٠

وظل الابداع ـ كموضوع من موضوعات علم النفس الحيوية والهامة ـ قابعا فى الظل حتى بعث من جديد مع بداية خمسينات هذا القرن ، ورغم فيض البحوث التى ظهرت عن الإبداع عموما ، الا أن عملية الابداع ظلت موضوعا يتعامل معه الباحثون بكثير من الحذر والتحوط وربما كان هذا

(*) الباحث هو الدكتور مصرى عبد الحميد حنورة ٠

راجعا فى المقام الأول الى صعوبة دراستها بالوسـائل التقليدية المألوفة التى تدرس بها الجوانب المختلفة الأخرى للابداع وحين يتصدى كرتشفيلد للحديث عن الطرائق المختلفة لدراسة العملية الابداعية نجده يذكر الطرائق التالية وأهميتها وكيفية الاستفادة منها :

١ ـ احدى الطرق الكلاسيكية لدراسة العملية الابداعية هى أن نحدد مجموعة من الانتاجات الابداعية الهامة والتى حدثت فى الماضى ثم نحـاول دراسـة كيف حدثت ، فنفحص مثلا كيف ألف كولردج قصيدة كوبلاخان أو كيف اكتشف فلمنج البنسلين ، أو كيف توصل بيكاسـو الى ابداع الجيرنيكا ، وميزة هذا النوع من البحوث هى تأكدنا من اننـا نتعامل مع أعمال ابداعية لها أهميتها ، ولكن ـ ومن ناحية أخرى ، فان التأويلات الاسترجاعية Retrospective هى أمر يصعب الحصول عليه كثيرا ، كما أنها تكون منخفضـة الثبات عادة ، وكذلك فان عينـة العمليات الابداعية التى يشتمل عليها هذا النوع من البحوث غالبا ما تكون متحيزة ، فما يدرسه المرء هنـا هو فقط تلك العمليـات الناجحة والتى أدت الى ظهور العمل الابداعى .

٢ ـ الطريقة الثانية هى أن يستصدر الباحث الأداء الابداعى ويدرسه تحت ظروف ملاحظة مقننة ، كأن يطلب من المفحوص أن يبدع قصـيدة معينة أو يرسم لوحة معينة فى وقت محدد ، وأوضح مثال على ذلك هو ما فعلته كاترين باتريك ، وميزة هذا النوع من البحوث هى فى تمكينها للباحث من ملاحظة العملية الابداعية أثناء حدوثها ، ولكن ما يعيبها هو أن العمليات الابداعية التى تحدث تحت ظل هذه الشروط المحددة غالبـا ما تـكون غير مماثلة للموقف الابداعى عمـوما ، ونحن لا نوافـق مـع كرتشفلد ـ أو بالأحرى لا تتفق معه ـ فى اعتبار هذا النوع من الدراسات قادرا على تمكين الباحث من ملاحظـة العملية الابداعية أثناء حدوثهـا ، فبالاضافة الى اتصاف هذه الطريقة بالكثير من التعسف والبعد عن تمثيل الموقف الابداعى الحقيقى فانها تفترض ضمنا قابلية العملية الابداعيـة للصدور التلقائى بناء على طلبات محددة منا ، فلو كان الأمر مجرد عرض منبهات ـ لوحات أو قصائد شعر ـ يترتب عليها صدور انتاجات ابداعية لكان من الممكن زيادة النواتج الابداعية وبكميات هائلة ووفقا لما نطلبـه والأمر ليس كذلك ، كما أن افتراض أن هذا النـوع من البحوث يمكن الباحث من ملاحظة العملية الابداعية أثنـاء حدوثهـا يفترض أن العملية الابداعية تحدث فى الخارج أو هى سلوك ملاحظ مع أن الأمر الذى يؤكده الكثير من المبدعين والباحثين هو أن الجانب الأكبر من العمليات الابداعية

العقلية والمزاجية والدافعية والتى يكون القدر الكبير منها داخليا ، وغير ملاحظ وان كان هذا لا ينفى على الاطلاق وجود جانب قابل للملاحظة من كل هذه العمليات ٠

٣ ـ المنحى الثالث هو الذى يذكره كرتشفيلد هو منحى التحليل العاملى الذى يشتمل على تحليل القدرات الابداعية الى مكوناتها الأساسية وقياسها ودراسة كل منها وعلاقاتها ببعضها البعض ، وميزة هذا النوع من البحوث هو توضيح وتنظيم عدد كبير من البيانات التى تتعلق بعدد من الأبعاد الخاصة بالتفكير الابداعى ، لكن الأمر يحتاج ـ كما يذكر كرتشفيلد ـ الى التأكد من أن تجمعات درجات الأفراد على العوامل هى مقياس جيد للاداء فى العمل الابداعى الفعلى ، والشىء الذى لم يذكره كرتشفيلد هو أن الدراسات التى أجريت باستخدام منهج التحليل العاملى لم توجه الا قدرا ضئيلا من الاهتمام ـ أو لم توجه اهتماما على الاطلاق ـ الى دراسة العملية الابداعية فى مواقف الابداع الفعلى ، بمعنى أن نختار عينة من المبدعين ذوى الانجازات الابداعية التى يتم تحديدها وفقا لمحكات معينة ، ثم تدرس العمليات الابداعية المختلفة التى أدت الى ظهور هذه الانجازات لديهم وبطريقة عاملية ، أى بتطبيق منهج التحليل العاملى على عمليات الابداع الوظيفية أثناء نشاطها الطبيعى وليس على عوامل الابداع البنائية بعد استثارة تبدو مصطنعة فى كثير من الأحيان ، وهذه الخطوة ، أى التحليل العاملى للعمليات الداخلية فى عملية الابداع الفعلى هى ما تحاول الدراسة الحالية القيام به ٠

٤ ـ المنحى الرابع لدراسة العملية الابداعية هو منحى علماء النفس التجريبيين الذين يحاولون اختبار بعض الفروض عن تفاصيل العملية الابداعية كأن يقارن الباحث مثلا بين السرعات النسبية التى تحدث بها الاستبصارات الابداعية عندما تكون المشكلة معروضة على مجموعات مختلفة من الأفراد وبتباينات منتظمة فى تكوين المهام Tasks (الواجبات) الابداعية أو فى مستوى الدافعية أو فى المعلومات الأولية الخاصة بالعمل ، وميزة هذه البحوث هى فيما تتيحه من ضبط أو تحكم علمى ، ولكن ما يعيبها هو أن السلوك الابداعى الذى ندرسه قد يكون مبسطا ومصطنعا وليس مماثلا للأداء الفعلى ٠

٥ ـ وهذا يؤدى بنا أخيرا الى منحى أكثر حداثة وهو المنحى الذى يحاول تمثيل العمليات الابداعية على آلات حاسبة عالية الكفاءة ، والهدف الأساسى هنا هو تصميم برنامج آلى يكون وبقدر الامكان مماثلا لسلوك

الأفراد عندما يكونون فعلا فى حالة اندماج فى نشـــاط ابداعى فعلى ، وميزة هذا النوع من البحوث هى أن الباحث يجد لزاما عليه أن يصوغ افتراضاته فيما يتعلق بالعملية الابداعية بطريقة واضحة وصريحة ، ومع ذلك فمازال هذا المنحى يحتاج الى أن يثبت أنه أكثر نجاحا من ذلك (٥١) ·

وقد حاول الباحث الحالى أن يستفيد من أكثر من طريقة من الطرائق الأنفة الذكر (خاصة ١ ، ٣) مع محـــاولة تلافى الانتقادات الموجهـــة الى كل منها ومن أجل أهداف أبعد من ذلك وأكثر تقدما (الطريقتين ٤ ، ٥) ، فحددت عينة العمليات الابداعية بطريقـــة حاولنـــا الا تـــكون متعسفة أو متحيزة ، وحدوث عينة من المبدعين وفقا لمحكات معينة ووفقا لمقتضيات الواقع ، وطبق على استجاباتهم منهج التحليل العاملى وقد يثار اعتراض هنا بعدم مناسبة منهج التحليل العاملى نتيجة لصغر حجم العينة وحيث أن الشائع هو ألا تقل العينة عن مائتى فرد ، لكن هناك ردا بسيطا يمكن أن يقال هنا هو أن الشرط الذى قيل بشأن ألا يقل عدد العينة عن مائتى فرد — حتى تتصف العوامل بقدر من الثبات والعموميـــة والاستقرار — قيل أساسا فيما يتعلق بالقدرات التى يشترك فيها كل البشر وبمقادير متفاوتة (فكرة المتصل) ومن ثم فان تطبيق التحليل العاملى وعلى عينات لا تقل عن مائتين ليكون فى حدود هذه القدرات الشائعـــة أو العامة ، أما العمليات التى تؤدى الى نواتج ابداعية فهى ليست عامة هى عمليات خاصة بعينات معينة من البشر ، هذا هو الابداع الظاهر المتجلى فى مقابل القدرت الكامنة أو المخبوءة ، ومن ثم فاننا لا نستطيع أن نشترط أن يكون هنـــاك عدد لا يقل عن مائتين من الرســـامين أو الموسيقيين أو الروائيين أو كتاب القصة القصيرة حتى نستطيع دراسة عملية الابداع لديهم بطريقة علمية ان هذا قد يعد تقييدا للمنهج وكبحا لقدراته التى قد تفيـدنا فى عديد من مجالات الظواهر الانسانية والسلوك الانسانى ·

نكتفى بهذا القدر من التمهيد لهذا الفصل ونتحدث عن الاجراءات المنهجية الخاصة بهذه الدراسة والتى تنقسم الى أربعة أقسام رئيسية هى :

١ — اجراءات تمهيدية وهى تتعلق أســـاسا بالعمـــل الاستطلاعى الذى أجرى قبل القيام بأجراءات التطبيق الفعلى لأدوات هذه الدراسة من خـــلال توجيه أسئلة مفتـــوحة لبعض الكتاب يجيبون عنها بحرية كبيرة — وقد تمت الاستفادة بعد ذلك فى تكوين الاستخبار ·

٢ — اجراءات خاصة بعمليات التطبيق والاتصـــال بالعينة وجمع البيانات ·

٣ ـ اجراءات خاصة بعمليات التصحيح واعطاء الدرجات المناسبة ·

٤ ـ اجراءات خاصة بالعمليات الاحصائية التى أجريت على البيانات التى جمعت أساسا بواسطة الاستخبار ، (الأداة الرئيسية لهذه الدراسة) وكانت أهم هذه الاجراءات هى استخدام الاسلوب الاحصائى المعروف باسم التحليل العاملى ·

وهناك اجراءات أخرى خاصة بعمليات حساب الصدق والثبات وأيضا اجراءات خاصة بعمليات تحليل المضمون ، وهذه تم الحديث عنها تفصيلا فى سياقها فى الأقسام السابقة من هذا الفصل ·

الفصل السادس

أهم نتائج هذه الدراسة

مقـــدمة :

نعرض في هذا الفصل للنتائج المختلفة التي توصلنا اليها من هذه الدراسة وهي تقع في قسمين :

١ ـ القسم الأول : وهو بعنوان « العمليات : أو التحليل » ونعرض فيه للنتائج التفصيلية الخاصة بالمتغيرات المختلفة التي تضمنها الاستخبار وأيضا بعض ما ظهر من نتائج الاستبارات وتحليل المضمون وهنا سيتم النظر في استجابات العينة الكلية من الذكور والاناث والتي عددها ٥٠ كاتبا وكاتبة وسنقوم بالابانة اذا لزم الأمر للطريقة التي قد تختلف بها استجابات الكتاب عن استجابات الكاتبات .

٢ ـ القسم الثاني : وهو بعنوان « العوامل : أو التركيب » ونعرض فيه للنتائج الخاصة باجراءات التحليل العاملي والتدوير المتعامد ثم المائل للمحاور والتي تمت على عينة الكتاب الذكور فقط وعددها ٤٥ كاتبا .

القســـم الأول

العوامل : أو التركيب

نعرض فى هذا الجزء من الفصل الحالى النتائج التفصيلية المختلفة التى ظهرت من تطبيق اسلوب التحليل العاملى على عينة الكتاب الذكور وعددهم ٤٥ كاتبا . والجدول التالى يوضح المتوســـطات والانحرافات المعيارية لدرجات الكتاب على المتغيرات المختلفة التى تضمنتها هذه الدراسة .

جدول رقم (١)

يوضح المتوسطات والانحرافات المعيارية لمتغيرات الدراسة

م	اسم المتغير	م	ع
١	عملية الاعداد الأول	١٥ر٢٢	٥ر٤٢
٢	الدوافع الابداعية	١٨ر١٣	٨ر٤٥
٣	المراقبة والالتقاط	٢٨ر٣٣	٥ر٩٧
٤	عملية التركيز	٥١ر٨٧	٩ر٩١
٥	عملية الاعداد الثانى	١٥ر١٦	٤ر٢٣
٦	عملية الاقتراب	١٤ر٢٧	٢ر٤٧
٧	عملية القلق	١٥ر١٣	٤ر٨٧
٨	عملية الاسترخاء	١٩ر٥٦	٤ر٨٢
٩	مجيء الأفكار ووضوحها	٢٣ر١٣	٦ر٠٢
١٠	عملية الاعداد الثالث	١٥ر٥١	٥ر٣٥
١١	عملية التنفيذ	١١ر٣١	٣ر١٣
١٢	عملية التقييم	١٧ر٦٩	٣ر٧٢
١٣	عملية التعديل	٢١ر٧١	٥ر٧٢
١٤	حالة السيطرة	١٢ر٦٤	٠ر٧٧
١٥	العمليات اللاارادية	١١ر٧١	٤ر٤٥
١٦	الجماعة السيكولوجية	١٨ر٦٢	٤ر٩٧

ن = ٤٥ ٠

ويتضح من فحص الجدول السابق أن كل معاملات الارتباط بين متغيرات الدراسة هى معاملات موجبة ، كما أن نسبة ٣ر٨٤٪ من هذه المعاملات دالة فيما وراء مستوى ٠١ر مما يدل على عمق العلاقة بين أغلب المتغيرات المتضمنة فى العملية الابداعية ٠

ويوضح الجدول التالى العوامل المختلفة التى ظهرت بعد اجراءات التحليل العاملى ، كما يبين قيم شيوع المتغيرات وجذورها الكامنة ونسب التباين المختلفة لها :

جدول رقم (٢)

يبين المصفوفة العاملية قبل التدوير

مسلسل	العوامل / المتغيرات	١	٢	٣	قيم الشيوع
١	عملية الاعداد الأول	(*) ٥٧٥٣	٣٦٨٧	٣٤٩٢	٥٨٫٨٧٠
٢	الدوافع الابداعية	٩١٢٩	-١٧٧٨	٠٠٠٥	٨٦٫٤٩٦
٣	المراقبة والالتقاط	٨٦٦٣	١٩٨٥	-١٥٥٥	٨١٫٤٩٦
٤	علمية التركيز	٩١١٠	-١١٢١	١٢٨٤	٨٥٫٩٠٠
٥	علمية الاعداد الثاني	٧٣٦٠	-٢٨٧٤	-٢٨٦١	٧٠٫٦١٥
٦	عملية الاقتراب	٧٧٦٥	-٣٨٠٢	٤٧٤	٦٨٫٥٢٥
٧	عملية القلق	٦٥٤٣	-١٥٥٤	٤٦٩٨	٦٧٫٢٩٥
٨	عملية الاسترخاء	٨٠٧٠	٠٨٨٥	-١٢٧٥	٦٧٫٥٣٣
٩	مجيء الأفكار ووضوحها	٨٠٦٥	٠٧٥٤	-٠٠٦٣	٦٥٫٦١١
١٠	عملية الاعداد الثالث	٦٧٣١	-١٢٠٩	-٤٩٨٨	٧١٫٦٥١
١١	عملية التنفيذ	٦٨٣١	١٢٤١	-٢٥٦٣	٥٤٫٧٦٣
١٢	عملية التقييم	٧٢١١	٠٣٥٠	-٠٢١٣	٥٢٫١٦٨
١٣	عملية التعديل	٧٢٠٣	-٣٧٩١	-٠٨٩٠	٦٧٫٠٥٢
١٤	حالة السيطرة	٧٨٣٩	-١٣٣٦	-٠١٠٠	٦٣٫١١٩
١٥	العمليات اللاارادية	٦١٢١	٤٠٩٢	٤٨٥٣	٧٧٫٧٤٠
١٦	الجماعة السيكولوجية	٥٠٤٧	٦٥٧٧	١٨١٦	٧٢٫٠٢٠
	الجذر الكامن	٨٫٨٢٣	١٫٢١١	١٫٠٧٥	١١٫١٠٩
	نسبة التباين	٥٥٫١٤٤	٧٫٥٦٨	٦٫٧١٩	٦٩٫٤٣١

(*) العلامة العشرية أهملت .

ويبدو من فحص هذا الجدول أن العامل الأول يقترب الى حد كبير من أن يكون عاملا عاما للعملية الإبداعية ، فكل التشبعات عليه تشبعات موجبة ودالة ، كما أن جذره الكامن ونسبة تباينه تتجاوزان الى حد كبير الجذرين الكامنين ونسبتي التباين الخاصين بالعاملين الآخرين ، على أن

هذا فى حد ذاته ليس أمرا كافيا ، فلابد من تدوير المحاور حتى نستطيع أن نتبين مدى الاستقلال أو العلاقة بين العوامل وكذلك القيام بتوزيع التشبعات على العوامل بطريقة أكثر عدالة :

جدول رقم (٣) يبين المصفوفة العاملية بعد التدوير المتعامد (بطريقة كايزر المعروفة باسم فاريماكس)

م	العوامل (١) / المتغيرات	١	٢	٣
١	عملية الاعداد الأول	١٠٧٥	٦٦٦٦	٣٦٤٤
٢	الدوافع الابداعية	٦٨٠٦	٢٦٥٢	٥٧٥٧
٣	المراقبة والالتقاط	٦٨٧٧	٥٢٤١	٢٥٧٨
٤	علمية التركيز	٥٨٠٨	٣٥٣٤	٦٢٩٩
٥	علمية الاعداد الثانى	٧٦٨٨	٠١٧١	٣٣٨٩
٦	عملية الاقتراب	٥٧٠٢	١٢٨٤	٥٨٦٣
٧	عملية الغلق	١٧٣٤	٢٨٧٧	٧٤٨٤
٨	عملية الاسترخاء	٦٤٥٧	٤١٠٦	٢٩٩٧
٩	مجىء الأفكار ووضوحها	٥٦٥١	٣٨٩١	٤٣٠٥
١٠	عملية الاعداد الثالث	٨٣٩٦	٠٧٧٠	٠٧٥٣
١١	عملية التنفيذ	٦٣٨٨	١٢٧٦	٣٥١١
١٢	عملية التقييم	٥٢١٧	٣٥٣٣	٣٥٣١
١٣	عملية التعديل	٥٠٧٠	٦٢٨٤	١٣٦٣
١٤	حالة السيطرة	٥٨٨٠	٢٤٢٢	٤٧٧٣
١٥	العمليات اللاارادية	١٧٧٢	٠٥٦٣	٥٦٢٠
١٦	الجماعة السيكولوجية	١٢٠٧	٨٣٧٢	٠٦٨٩
	نسبة التباين	٣١٫٢٥٩	١٧٫٣٦٩	٢٠٫٨٠٢

(١) لم نجد داعيا لاضافة قيم الشيوع للمتغيرات حيث لا يطرأ عليها اى تغير نتيجة للتدوير ؛ كما أن المقارنة بين نسب تباين العوامل فى هذا الجدول وفى الجدول السابق كافية لاظهار مدى التغيرات التى طرأت على توزيعات التباين قبل وبعد التدوير دون الحاجة للركز الكامن الجديد .

ويتضح من فحص الجدولين السابقين ما يلي :

١ ــ أن كل معاملات الارتباط السالبة قد تحولت الى معاملات موجبة ولم يعد هناك أى تشبع سالب على أى عامل .

٢ ــ أن قيم شيوع المتغيرات قد تراوحت بين ١٧ر٥٢ بالنسبة لعملية التقييم ، ٥٠ر٨٦ بالنسبة للمتغير الخاص بالدوافع الابداعية ، ويتضح أيضا من الجدول رقم (٢) أن أغلب قيم الشيوع بنسبة ٣ر٨١٪ من مجموع هذه القيم بين مستوى ٦٢ر٢٣ ، ٥٠ر٨٦ مما يدل على وجود قدر مقبول من الثبات العاملى المتوفر فى عمليات القياس وأدواته وهو يظهر من خلال حجم التباين العاملى الخاص بكل متغير والذى تم استخلاصه بعد القيام بتحليل المتغيرات عامليا .

٣ ــ حيث أن معاملات الارتباط هى معاملات موجهة ، وكذلك تشبعات المتغيرات على العوامل بعد التدوير المتعامد هى تشبعات موجبة أيضا فقد رؤى أنه من المناسب أن نختبر الحل المائل من أجل معرفة وبيان مدى العلاقة بين العوامل ، والجدول التالى يوضح قيم العلاقات بين العوامل الثلاثة المتعامدة .

جدول رقم (٤) يوضح العلاقات بين العوامل

العوامل	الأول	الثانى	الثالث
الأول	١	٦١٧٦ (*)	٦٧١٦
الثانى		١	٥١٨١
الثالث			١

وواضح من العلاقات التى تظهر فى هذا الجدول أن الارتباطات بين العوامل تتجاوز مستوى الصدفة الى حد كبير ، وسنتكلم عن هذه العلاقات تفصيلا حين نتعرض لتفسير العوامل ، أما الجدول التالى فيوضح مصفوفة النمط العاملى التى توضح التشبعات العاملية المختلفة ، أما مصفوفة البناء العاملى فتوضح الارتباطات بين المتغيرات والعوامل ، وحيث ان المصفوفة الأولى « النمط العاملى » هى ما تهمنا فسنعرضها هنا ونضع الأخرى فى الملاحق .

(*) العلامة العشرية اهملت .

جدول رقم (٥) يبين المصفوفة العاملية بعد التدوير المائل

م	العوامل / المتغيرات	١	٢	٣
١	عملية الاعداد الأول	٢٣٢٤ (*)	٧٢٢٤	٢٩٩٢
٢	الدوافع الابداعية	٦٠٩١	٠٠٥٦ –	٤٠٨١
٣	المراقبة والالتقاط	٦٦٦٨	٣٦٦٥	٠٥٤٧ –
٤	علمية التركيز	٤١٧٥	١٢٨٠	٥٠٣٢
٥	علمية الاعداد الثانى	٩١٦٨	٣٠٠٨ –	١١٢٣
٦	عملية الاقتراب	٤٩٧٨	١١٨٤	٤٩٣٩
٧	عملية الغلق	١٧٦٣ –	١١٥٩	٨٣٩٦
٨	عملية الاسترخاء	٦٢٩١	٢٣٣٦	٠٣٨٦
٩	مجىء الأفكار ووضوحها	٤٧٢٤	٢٧٠٢	١٨٤١
١٠	عملية الاعداد الثالث	١ر١٠٧١	٢٠٨٠ –	٣٦٦٨ –
١١	عملية التنفيذ	٧١٣٢	١٩٢٣	١٦٩٥ –
١٢	عملية التقييم	٤٥٣٢	١٩٦١	١٧٠٤
١٣	عملية التعديل	٤٣٢٢	٥٧٨١	١٥٥٨
١٤	حالة السيطرة	٥٣٠٤	٠١٤٨	٣٢٤٣
١٥	العمليات اللاادارية	١٤١٠ –	١٤٠٥ –	١ر٠٣٨٦
١٦	الجماعة السيكولوجية	١٤٥٩ –	٩٧٩٦	١٢٠٤ –

ويتضح من مقارنة التشبعات المختلفة للمتغيرات على العوامل المتعامدة والمائلة أنه لم تطرأ تغيرات جوهرية على طبيعة العوامل المتعامدة أو معناها ولذلك سوف نقتصر فى تفسيرها للعوامل على العوامل المتعامدة ونشير اذا لزم الأمر الى التغيرات التى طرأت على تشبعات أى متغير على أى عامل ، وسيكون مفيدا أن نفعل ذلك من خلال الجدول التالى الموضح للتشبعات الجوهرية .

ن = ٤٥

= العلامة العشرية اهملت .

جدول رقم (٦) يبين التشبعات الجوهرية (*) للمتغيرات

على العوامل المتعامدة والمائلة

م	العوامل / المتغيرات	العوامل المتعامدة ١	العوامل المتعامدة ٢	العوامل المتعامدة ٣	العوامل المائلة ١	العوامل المائلة ٢	العوامل المائلة ٣
١	عملية الاعداد الأول		٦٦٦٦			٧٢٢٤	
٢	الدوافع الابداعية	٦٨٠٦		٥٧٥٧	٦٠٩١		٤٠٨١
٣	عملية المراقبة والالتقاط	٦٨٧٧	٥٢٤١		٦٦٦٨		
٤	علمية التركيز	٥٨٠٨		٦٢٩٩	٤١٧٥		٥٠٣٢
٥	علمية الاعداد الثانى	٧٨٧٧			٩١٦٨		
٦	عملية الاقتراب	٥٧٠٢		٥٨٦٢	٤٩٧٨		٤٩٣٩
٧	عملية الغلـق			٧٤٨٤			٨٣٩٠
٨	عملية الاسترخاء	٦٤٥٧	٤١٠٦		٦٢٩١		
٩	مجىء الأفكار ووضوحها	٥٦٥١	٤٣٠٥		٤٧٢٤		
١٠	عملية الاعداد الثالث	٨٣٩٦			١ر١		
١١	عملية التنفيذ	٦٣٨٨			٧١٣٢		
١٢	عملية التقييم	٥٢١٧			٤٥٣٧		
١٣	عملية التعديل		٦٢٨٤		٤٣٢٥	٥٧٨١	
١٤	حالة السيطرة	٥٨٨٠		٤٧٧٣	٥٣٠٤		
١٥	العمليات اللاارادية			٨٦٢٠			١ر٠٢٨٦
١٦	الجماعة السيكولوجية		٨٣٧٢			٩٧٩٦	

= العلامة العشرية أهملت .

(*) وفقا لمعادلة بيرت وبانكس التى سبق ذكرها فى فصل الاجراءات فان جوهرية التشبع على العامل الأول عند مستوى ٣٧٠ر وعلى العامل الثانى عند مستوى ٣٨٢ر وعلى العامل الثالث عند مستوى ٣٩٦ر .

والآن نبدأ فى تفسير عواملنا اعتمادا على الحل المتعامد ، وعلى أعلى التشبعات على كل عامل ·

تفسير العامل الأول :

فسر العامل الأول على أنه عامل « التنظيم الابداعى للمدركات » أو عامل « التنظيم الادراكى » ، فأعلى التشبعات على هذا العامل هو تشبع المتغير الخاص بعملية الاعداد الثالث التى هى أساسا عملية تنظيمية يقوم بها عقل المبدع للفكرة الابداعية بعد وضوحها ، يلى ذلك فى التشبع المتغير الخاص بعملية الاعداد الثانى والتى هى أيضا عملية تنظيمية يقوم بها المبدع لفكرته قبل وضوحها وقبل أن تأخذ شكلها النهائى وبعد التقاط المثيرات الخاصة بها خلال عملية المراقبة والالتقاط وهى ذات التشبع المرتفع الثالث على هذا العامل ، فهنا نجد ميلا لدى المبدع لتنظيم المدركات التى التقطها بطريقة ابداعية ، وعندما نفحص التشبعات المرتفعة والدالة الاخرى على هذا العامل يتضح لنا أن عملية التنظيم الابداعى للمدركات هذه لا يمكن أن تتم الا فى ظل دافعية ابداعية مرتفعة ، كما أنها تحتاج أيضا الى قدر مرتفع من التركيز الابداعى ، وأثناء تنظيم المدركات ابداعيا يحاول المبدع أن يدنو من فكرته وينظر اليها من زوايا مختلفة وعديدة ، فهو يقترب منها ويبتعد عنها « يسترخى » ويحاول من خلال عمليات التقييم المستمرة والمتعاقبة لها أن يجعلها أكثر وضوحا ومناسبة وتنظيما ، بعبارة أخرى يحاول المبدع من خلال عمليات التنظيم والتقييم المتوالية لفكرته وما يحيط بها من مشاعر وصور وأهداف ان يصل الى حالة السيطرة أى الى أنسب نظام يمكن أن تتشكل الفكرة من خلاله ·

والابداع عموما يبدو أنه محاولة من المبدع لتنظيم العالم أو الواقع المدرك ، يتم هذا عموما فى حياة المبدع ، وتشتد هذه المحاولة وتبلغ أوجها فى لحظات أو فترات خاصة من حياته وهى تلك التى تنشط فيها العملية الابداعية ، فالمبدع يتحرك من فوضى الأشياء والمدركات وعدم مناسبتها الى تكامل الانظمة وتناسبها واتساقها وجودتها وأصالتها ، مارا خلال ذلك بعديد من العمليات الابداعية وملتقطا أثناءها العديد من المنبهات والمعلومات والهاديات ، فهو أكثر حساسية من غيره لأى خلل يلاحظه فى أى نظام من أنظمة الحياة ·

تفسير العامل الثانى :

فسر العامل الثانى على أنه « العامل الاجتماعى للابداع » وكون هذا العامل اجتماعيا لا يعنى أنه موجود خارج المبدع فى المجتمع ، بل يعنى أن

عملية الابداع رغم فرديتها الظاهرة ، هى عملية تفاعلية تحدث بين المبدع والواقع الاجتماعى المحيط به ، كما يعنى أن نشاطات هذا العامل تتم عمليات تشكيلها الأول ، ثم عمليات توجيهها بعد ذلك فى ظل مؤثرات اجتماعية ذات طبيعة خاصة تستقى منها عملية الابداع أصولها ومواردها ثم تحاول بعد ذلك أن تعود اليها فتخصبها وتمدها بمياه جديدة فأعلى تشبع على هذا العامل خاص بعملية العرض على الجماعة السيكولوجية سعيا وراء التقييم الموضوعى للقصة بعد تشكيل فكرتها وطلبا للعائد المناسب لها ، وقد تتم هذه العملية قبل تشكيل الفكرة وخلال عملية بلورتها ، فالجماعة السيكولوجية يمكن أن تساهم فى انتاج الأفكار غير المكتملة وفى تشكيلها .

ويلى التشبع السابق التشبع الخاص بعملية الاعداد الأول ، أو تكوين الاطار ، وهى الفترة التى يلاحظ فيها المبدع وينتقى ما يراه أنسب من غيره لتكوين معاييره واتجاهاته الابداعية ، ومن خلال علاقاته المباشرة أو غير المباشرة بالمبدعين بصفة خاصة ، وبالمجتمع بكل ما يجرى فيه من مظاهر السكون أو الحركة .

ويتضح من فحص التشبعات الدالة الأخرى على هذا العامل أن الواقع الاجتماعى بما فيه من متغيرات ومحددات يساهم أكبر مساهمة فى تهيئة الظروف المناسبة لالتقاط الأفكار وتعديلها وتوضيحها ثم تشكيلها ابداعيا واعادتها الى هذا الواقع فى محاولة للتأثير عليه بطريقة أو بأخرى ، وعموما يمكننا تلخيص ما سبق عن هذا العامل بأن نقول انه يتضمن أساسا جانبين :

١ ــ جانب اجتماعى سابق على الابداع الفعلى ويتمثل فى عملية الاعداد الأول أو تكوين الاطار .

٢ ــ جانب اجتماعى ملازم ثم لاحق للابداع الفعلى ويتمثل فى أوضح صوره من العلاقات التى تقوم بين المبدع وبين الجماعة أو الجماعات السيكولوجية التى يفضل الاتصال بها .

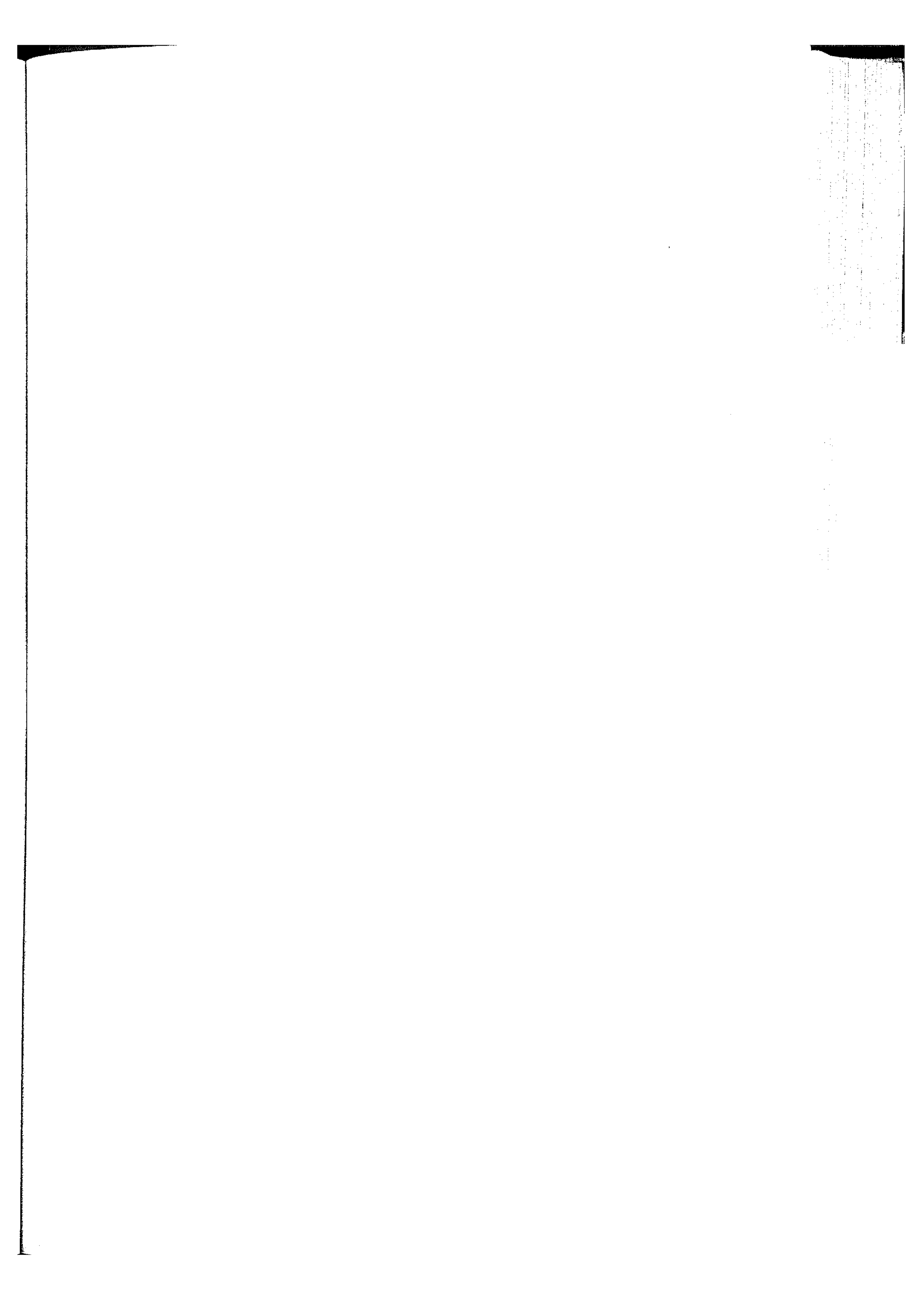
تفسير العامل الثالث :

فسر العامل الثالث على أنه عامل « التركيز الابداعى » ، فمن الواضح من خلال التشبعات المرتفعة على هذا العامل أنه يتعلق أساسا بالجوانب الدافعية والمزاجية والعقلية « الداخلية » للمبدع وهى التى تكون اذا ما أضفنا اليها الجوانب الادراكية للعملية الابداعية ، المناخ السائد فى

الابداع عموما ، وكما توضح ذلك قيم الشيوع المرتفعة لهذه المتغيرات ، وقد لجأنا الى تسمية هذا العامل بعامل التركيز الابداعى ايمانا منا بأن العوامل يمكن بل ويحسن تفسيرها فى ضوء اتجاه متغيراتها المحددة وحيث أن المتغير الأول صاحب أعلى تشبع على هذا العامل وهو الخاص بالجوانب أو العمليات اللاارادية هو متغير عام أو حالة عامة هى حالة الاستثارة ، وهى حالة غير محددة تماما ولا تخضع للضبط الارادى المباشر من المبدع فقد استبعدناها فى عملية تسمية هذا العامل وان لم نستبعدها فى تفسيره ، كذلك كان الأمر بالنسبة للمتغير صاحب أعلى تشبع تال للتشبع السابق وهو المتغير الخاص بعمليات الغلق أو صعوبات التفكير فهى حالات عامة وغير مرغوب. اعتمدنا فى تسمية هذا العامل على المتغيرات الثلاثة التالية « التركيز » الاقتراب أو الدوران حول الفكرة ، «الدافعية الابدعية » مع وضع المتغيرين فيها أيضا ، ولذلك ، وتأكيدا منا للقيمة الايجابية لعملية الابداع فقد السابقين فى لاعتبار أيضا أثناءعملية التفسير ، وقد سمى هذا العامل بعامل التركيز الابداعى على أن يفهم من ذلك أن عملية التركيز ليست هى عملية عقلية فقط أو عملية مزاجية أو دافعية فقط ، بل هى كل ما سبق فى مكون واحد ، وكون المتغير الخاص بالغلق أو صعوبات التفكير مرتفع التشبع (الارتباط) على هذا العامل يؤكد أن عملية التركيز الابداعى ليست أمرا سهلا ، بل هى أمر شديد الصعوبة والتعقيد ، هى عملية تتم فى ظل ظروف معوقة ومحبطة ، لكنها تستمر رغم ذلك وبقوة الدافعية الابداعية ، والهدف الأساسى لهذه العملية ـ كما هو هدف العمليات والعوامل الابداعية الأخرى هو تحقيق السيطرة على الموضوع الخاص بالابداع •

هذا عن تفسير العوامل الثلاثة المتعامدة أو المستقلة ، أما اذا فحصنا العلاقات الموجودة بينها كما يوضحها الجدول الخاص بالعلاقات بين العوامل لظهر لنا أن الأستقلال الظاهر بين هذه العوامل هو استقلال نسبى أو ظاهرى ، أى أنه ليس استقلال تاما ، فالعامل الأول الخاص بالتنظيم الادراكى قد ارتبط بالعامل الثانى « الاجتماعى » بمقدار ٦٢ر٠ وارتباط بالعامل الثالث « التركيز الابداعى » بمقدار ٦٨ر٠ مما يدل على أن هناك علاقات بين هذه العوامل تتجاوز مستوى الصدفة الى حد كبير ، وكون الارتباط بين العاملين الأول والثانى أقل من الارتباط بين العاملين الأول والثالث • قد يشير الى أن هناك علاقة أكبر بين عمليات التنظيم الادراكى وعمليات التركيز الابداعى من تلك العلاقة التى بين التنظيم الادراكى والاتصال بالجماعة السيكولوجية مثلا ، ويبدو هذا منطقيا الى حد كبير فالتركيز يحتاج الى تنظيم ادراكى ، والتنظيم الادراكى يحتاج الى تركيز والعلاقة بينهما أمر لا يمكن انكاره سيكولوجيا •

وتمشيا مع ما سبق أيضا فان علاقة لعاملين الثـانى والثالث هى ٥٢ر٠ فقط مما يدل على أنه رغم وجود قـدر من الارتبـاط بين عمليـات الاتصال بالجماعة السيكولوجية وعمليات التركيز الابداعى الا أن هذا الارتباط ليس هاما وكبيرا كما هو الحال فى العلاقة بين عمليات التركيـز وعمليات التنظيم الادراكى ، والتى تبدو العلاقة بينهما واضحة من خـلال معامل الارتباط الخاص بالعاملين المتعلقين بهما ، ومن خلال منطق الوقائع السيكولوجية أيضا .



القســم الثــانى

العمليات : أو التحليل

١ ـ عمليـــات الاعـــداد الأول :

تشير الاجابات على الاسئلة هنا الى أن محاولات الكتابة قد بدأت لدى القصاصين منذ فترة مبكرة من حياتهم وأنهم توقفوا بعد هذه البدايـات الأولى من أجل تحسين اللغة والقدرة التعبيرية والاكثار من القراءة وتجارب الحياة والفهم الأكثر دقة وعمقا لطبيعة فن القصة القصيرة ، وقد مروا خلال هـــذه الفترة المبكرة من حيـــاتهم بمرحلة محـــاولة التعـــلم على يد أو كتاب معين مصرى أو أجنبى لكنهم حاولوا بعـــد ذلك التخلص من آثـار سيطرته عليهم ، يقول يوسف القعيد « عالميا كان هناك تشيكوف وموباسان ومصريا يهزنى يوسف ادريس وعربيا الكاتب السورى زكريا تامر ، كان شكل هذا التأثير أننى تعلمت على أيديهم كيف تكتب القصة القصيرة ، أما تطور هذا التأثير فقد كان غريبا ، ووصل الأمر فى الفترة الأخـيرة الى رفضهم التام • لم تعجبنى شاعرية تشيكوف أمام قسوة الواقع فى مصر ، ولا الاختزال الشديد والرمز لدى زكريا تامر ، فهو يتطلب قارئا من نوع خاص ، أما موباسان فهو يبدو بعيدا جدا عنا ، يوسف ادريس لم يتقدم بعدها كثيرا ، وعموما لكل فترة كتابها الذين يؤثرون ، وتلك عمليـــة أبعد من « أرخص ليالى » ••• من المؤكد أنها كانت بدايته وان لم يتطور بعـــدها كثيرا ، وعمـــوما لكل فترة كتابها الذين يؤثرون وتلك عمليـــة مستمرة » •

ويؤكد هذه العمليات التى أشرنا اليها وهى الخاصة بمحاولة الكتابة ـ التوقف عنها ـ متابعة آثار كاتب أو كتاب معينين والتأثر بهم ما قرره ابراهيم أصلان « لم تكن تجارب السنة الأولى مرضية بالنسبة لى ، وكان هناك من يكتبون القصة القصيرة بصورة أفضل ، كنت محنقا وكانت هذه هى المرة الأولى التى أتوقف فيها عامدا •• ولم تكن محاولة للاقتداء ، لكنها كانت رغبة فى التعلم ، كيف يرى ، كيف يسمع ، لفت همنجواى نظرى على سبيل المثال لأنه يستخدم اللغة بما يتفق مع أغراض » •• ويقـــول « محمد مستجاب » عن هذه الفترة أو هذه العمليات أيضا « لقد كنت أقرأ

ما يصل الى يدى وأكتب ما يعن لى ، دون أن أضع فى الحساب أن أصبح كاتبا للقصة القصيرة ثمة هواجس كانت تطارد نومى ويقظتى لتفسد على متعا كثيرة ، لكن الأمر اختلف حينما عرفت أنه يمكن لى كتابة القصة ومن الغريب أنني لم اكتشف ذلك ، انما نبهنى اليه ــ صدفة ــ صديق تعرفت عليه صدفة ، هذا الذى أصبح واحدا من أهم كتاب المسرح اليوم : على سالم ، لقد قال لى فى مقهى المحطة بأسوان : أنت كاتب قصة قصيرة ولم أكن قد كتبت حتى هذا اللقاء قصة واحدة ، وبعد ذلك بأسابيع كتبت قصتى الأولى » .

ويقول أيضا « لقد تأثرت باحسان عبد القدوس ، والسباعى وموريس لبلان ، وأرثر كونان دويل ، وعبد الحليم عبد الله ، ومحمود البدوى ويوسف ادريس ، ونجيب محفوظ ، ومصطفى محمود ، غير أن كل هؤلاء ــ دون استثناء ــ سقطوا من الدائرة حينما قرأت البيركامى وصبرى موسى ، اننا فى القرى نتخبط ولا نجد من يختصر لنا الطريق الى الأجود ، وكان ذلك يحتاج الى قدر مذهل من الوقت والبصيرة والأوراق ولو قرأت رباعية الاسكندرية للداريل مبكرا لافادنى ذلك كثيرا ، لكن الأمر أخذ شكلا آخر حينما عملت فى مشروع السد العالى ، لقد استبان لى أن ما يكتب ليس هو الواقع ، ولا هو صياغة للواقع ، كان تخليقا أكثر منه خلقا ، وبين التخليق والخلق عشت سنوات بالغة النكد » .

هذه الأقوال وغيرها تشير الى أهمية هذه الفترة المبكرة من حياة الكتاب وأهمية ما يحدث فيها وأهمية وجود من يشجع الكاتب وينبهه ويوجهه التوجيه السليم ، وهى تشير أيضا الى أن عمليات الاقتداء التى تتم لاتحدث كيفما اتفق بل هو اقتداء واع متبصر يأخذ ويخزن بطريقة انتقائية ، لكن الكاتب لا يكتفى بما يأخذه من غيره من الكتاب بل يحاول تطويره والارتقاء به بما يتناسب مع وعيه المبكر والنامى بدوره ووجهة نظره تجاه الحياة .

العمليات الدافعية :

وتشير الاجابات على الاسئلة الى أن الكاتب يشعر أنه مدفوع للكتابة دفعا وأن الكتابة تمثل أهم ما فى حياته ، فلا يوجد فى الحياة ما يمكن أن يمنعه من مواصلة اهتماماته الأدبية سوى ما لا يخضع للارادة مثل المرض أو العجز أو الموت ، فالدوافع للكتابة هى من أهم الأشياء التى تدفع الكاتب للبقاء فى الحياة وهو يؤثر على حياته عموما ويمنحه احساسا بالسعادة الممتزجة بالتوتر ، أو « السعادة المتوترة كما عبر بعض الكتاب

واجابة على السؤال رقم (٩) ذكر الكتاب أهمية الدوافع التالية فى عملية الابداع وهى مرتبة وفقا لأهميتها » :

١ ـ الرغبة فى التأثير فى الحياة وأن يكون لهم دور فيها .
٢ ـ الرغبة فى التعبير عن الذات وتحقيقها .
٣ ـ تحقيق التوازن الداخلى .
٤ ـ حب الفن والقراءة والكتابة .
٥ ـ الرغبة فى التعبير والتحسين المستمر للواقع .
٦ ـ الرغبة فى أن يكون المرء مبدعا .
٧ ـ التعبير عن حالة من عدم التطابق مع الواقع .
٨ ـ الشعور بالالتزام تجاه المجتمع .
٩ ـ الرغبة فى التعبير عن الآخرين .
١٠ ـ التعبير عن حالة من القلق المستمر .
١١ ـ الرغبة فى مواصلة الحياة بطريقة أفضل .
١٢ ـ الاحساس الدائم بالرغبة فى التحدى والاستكشاف .
١٣ ـ الحاجة الى التقدير من الآخرين .
١٤ ـ الرغبة فى الشهرة .
١٥ ـ الرغبة فى الكسب المادى .

وواضح أن الدوافع الابداعية النابعة من الداخل والمتجهة الى أهداف وأبعاد أكثر اتساعا وعمقا قد استقطبت النسبة الكبرى من دوافع الكتابة عموما ويبدو هذا واضحا اذا قارنا الدوافع الأولى من هذه القائمة بالدوافع الأخيرة ، على أن الشىء الجدير بالملاحظة هو ما أتضح من فحص اجابات الكتاب من أن الدوافع الابداعية يمكن تصنيفها فى مستويات ثلاثة متدرجة العمومية والانتشار :

١ ـ دوافع عامة ومستمرة وهى ما تتعلق بعملية الابداع عموما ودون التحدد بعمل فنى معين أو قصة معينة وقد عبر عن هذا عبد الغفار مكاوى الدافع للكتابة يعطى معنى لحياتى ، الكتابة أبقى من أى عمل من أعمال « أكل العيش » لأنها بديل عن البكاء والصراخ والموت غما وقهرا ومللا وهى وسيلتى للتعبير عن همومى فى صور فنية حتى لا تقتلنى هذه الهموم ، أننى من خلال هذه الكتابة أتجاوز هذه الهموم ، وأخلد وجودها العابر « ويقول » سعيد سالم « أننى أشعر بشهوة حادة لا تقل عن شهوة رجل لامرأة مثلا أو شهوة الجائع للطعام أو المتعب للنوم ، وأنا أسميها شهوة

الابداع » هذا الدافع العام للكتابة أو الابداع له دور خاص فى حياة الكاتب فهو ينتشله ــ كما يشير أمين ريان ــ « من الاحساس بالسقوط بين الأدوات والأشياء والغوغاء » وهذا الدافع مستمر ــ ولو بطريقة كامنة ــ مع الكاتب فى كل أعماله الفنية ٠

٢ ــ دوافع « خاصة ــ عامة » وهنا تكون عموميتها بالنسبة للكاتب الواحد وليس لكل الكتاب كما هو الأمر بالنسبة للدوافع الابداعى العام وما يقصد بعموميتها هنا أنها تستمر مع الكاتب لفترة طويلة تصطبغ بها أغلب أعماله ، فهذه الأعمال غالبا ما تظهر تحت وطأة سيطرة اتجاهات أو أفكار أو مشاعر معينة على كاتب معين ، يقول عبد الوهاب الاسوانى « عادة ما أكتب ما لا أقدر على فعله » ومرة أخرى يقول عبد الغفار مكاوى » « من الحالات التى تدفعنى للكتابة ، الرغبة فى توجيه رسالة أقول فيهـا أن الواقـع ليس كمـا ينبغى أن يكون ، الحيـاة أجمل والانسان أعظم ممـا تتصورون ، لا أنا ولا غيرى نستحق معاملة الكلاب ، اننى استحق الحب والفهم ممن أحببتهم ولم يحبونى » ٠

٣ ــ دوافع خاصة أو حالات وتظهر فى حالة معينة وتنتهى بانتهائها وقد يشعر الكاتب بامكانية تحويل حالة معينة الى عمل فنى أما لتناسب هذه الحالة مع شكل فنى معين أو لأن عملية الكتابة ذاتها تحقق له وظيفة سيكولوجية هى خفض التوتر واعادة التوازن ، يقول « شمس الدين موسى » الكتابة وسيلة للاحساس بالتوازن عندما يختل » ، وقد تكون لدى الكاتب رؤية أو وجهة معينة من النظر تجاه الحياة أو الواقع فيحـاول تشكيلهـا فنيـا كما يشـير محمود عبد الوهاب « اننى أحاول أن أجسد رؤيتى المتجددة للحياة فى قالب فنى قادر على اثارة وعى القارىء بنفسه وبالعالم « وبالاضافة الى ما سبق قد يضاف بعد آخر الى الابعاد الاجتماعية والسياسية أو الانسانية للأدب وهو البعد الجمالى قد يرغب الكاتب فى لحظة ما أو فى أوقات كثيرة فى ممارسة عمليات الخلق والتشكيل الجمالى ، يؤكد هذا جميل عطية ابراهيم « بالاضافة الى ما سبق فانى أرغب فى عملية الكتابة نفسها ، والخاصة بهذا الشكل الفنى » ٠

وبالطبع لا يمكن واقعيا أن نفصـل بين هذه الدوافع العامة ، الخاصة ، والحالات فهى تتفاعل معا بحيث يصير وجود ونشاط كل منهـا متعلقـا بوجود ونشاط الدوافع الأخرى وبطريقة غاية فى التعقيد وان كان هـذا لا يمنعنا من محاولة تصنيعها من أجل مزيد من التحديد وتبسيط الفهـم لهذا المجال المركب ٠

٣ ـ عمليات المراقبة (بمعنى الملاحظة المركزة) والالتقاط : أو العمليات الابداعية الادراكية :

وتشير الاجابات على الاسئلة هنا الى أن عملية الكتابة غالبا ما تبدأ فى ذهن الكاتب بتساؤل معين يتعلق بمشكلة معينة ، وأن عملية الكتابة ذاتها هى محاولة للاجابة عن هذا التساؤل ، وعادة ما تبدأ القصص بملاحظات معينة تستدعى انتباه الكاتب ثم تفرض الأفكار المتعلقة بهذه الملاحظات نفسها عليه ـ بعد ذلك ـ بطريقة ملحة ، واذا فحصنا الاجابات التى ذكرها الكتاب وخاصة بالموضوعات التى تستلفت انتباههم لوجدناها أمرا غاية فى التحكم والتعسف ولذلك سوف نكتفى بذكر بعض الامثلة من تلك الموضوعات التى وردت عند بعض الكتاب ثم نحاول بعد ذلك تصنيفها بطريقة تقترب من الحقيقة ولكنها قد لا تتطابق معها ، وهذه الموضوعات هى : القطارات ـ المحطات ـ التجارب التى تنبه الشعور بالزوال (أمين ريان) التجارب الشخصية والذات (فؤاد حجازى ، عبد الغفار مكاوى) ، التأملات والأفكار ـ حياة المدينة ـ المشكلات الاجتماعية (نجيب محفوظ)، الاستغلال ـ الظلم ـ الشرف ـ العمل ، اضرابات العمال واعتصامات الطلبة ـ المظاهرات (محمد صدقى) كفاح بعض الطبقات فى سبيل تحقيق حياة أفضل ، المتناقضات فى حياتنا اليومية (احسان كمال) ، كافة ما يتعلق بالعلوم والتقدم العلمى وأحلام العلماء (نهاد شريف) ، ملامح وجوه الأطفال وهم نائمون ، منظر الفقراء البسطاء وهم يأكلون وكذلك طريقة مشيهم وشكل أحذيتهم (سعيد سالم) ، الاماكن العامة (محمد الجمل) ، الدم الأحمر القانى المنسكب من رقاب الأطفال ، النار المشتعلة فى حقول القمح ، البهائم التى تعود آخر النهار الى المنزل لتموت من تأثير السموم ونبات التاتورة ، قتل العشاق بدم الحيض المدسوس فى الشاى آذان الفجر ، بيع البهائم المدرة للبن لشراء البنادق ،اجلال البلهاء وذوى اللعاب السيال ، الركون الى التمائم والأحجبة كسبيل للنجاة من العفاريت والأمراض وكسب القضايا ، بتر الأصابع أثناء الذهاب للجيش ، حزن الزرع حتى الجفاف والذبول لموت زارعيه (محمد مستجاب) ، لافتات المحلات التجارية ومدى انطباق اللافتة مع سلوك صاحبها (محمد خليل) وحياة الصيادين ، والخمارات ، وحياة الليل فى الاسكندرية (براء الخطيب) القبور والمنازل القديمة (محمد الراوى) المواقف الانسانية الضاحكة والمرحة (أحمد نوح) ، الأحلام والمواقف الانسانية ـ المشكلات السياسية ، الظلم ، الصراع الطبقى (سليمان فياض) العلاقات الخفية والعلاقات المعقدة (عبده جبير) ، الحرمان (محمد كمال محمد) ، مشكلة الزحام وسرعة المواصلات والقلق والتناقض والتنافس الحضارى والحوادث (يوسف الشارونى) ووسائل النقل العامة ، المقاهى (جميل عطية ،

سعيد حامد) ، المناطق الشعبية ، وكذلك البارات القذرة مثل « تحت البواكى » بالعتبة ، الزحام فى المدينة ، الاماكن العمالية ، المستشفيات ، اللصوص ، الحرب ، الهموم (رفيق بدوى) أى خلل فى الواقع (يوسف القعيد) ، من أهملهم التاريخ (جمال الغيطانى) ، أية مجتمعات غنية بالمثيرات الفنية (مجيد طوبيا) المدهش الذى تحجبه الالفة والعادة ، الانماط الغريبة من التفكير والسلوك (ابراهيم أصلان) ثم : الدفاع عن حرية المرأة ، جوهر حرية المرأة ، الجهل بأسرار الجنس فى مجتمعنا (أليفة رفعت) .

وهكذا نرى أن أى موضوع من موضوعات الحياة ، أى مثير من مثيراتها ، أية فكرة من أفكارها يمكن أن تتحول الى قصة قصيرة ، لكن الملاحظ أيضا رغم ذلك أن هناك موضوعات أثيرة لدى كل كاتب يتعلق بها أكثر من غيرها وقد تتحول هذه الموضوعات مع تطور حياة الكاتب ونمو أفكاره وتعدد اهتماماته واتجاهاته ، والذكريات أيضا يمكن أن تتحول الى قصص قصار لكن ذلك يتم بطريقة معينة أو بالأخرى بطريقة غير مباشرة ، يقول عبد الغفار مكاوى » أن الذكريات تفرض نفسها على ، لكن « الشوكة » التى تستثيرها غالبا ما تأتى من مواقف أو لحظة حاضرة ، بل ربما استطاعت كلمة واحدة سمعت صدفة أن توقظ قصة ما كانت نائمة فى صندوق الذاكرة وتنتظر المفتاح ويتفق معه « محمد مستجاب » فى ذلك ويضيف بأن الذكريات تساعد على ابراز شىء ما وصياغة أكثر من أن تكون فى حد ذاتها موضوعات أساسية للكتابة .

وتشير الاجابات أيضا الى أن الكتاب يسجلون ملاحظات معينة يستفيدون منها بعد ذلك ، وهم كذلك يحبون الاستماع للاحاديث التى تدور بين الناس ، وطريقتهم فى النظر الى الموضوعات التى يكتبون عنها تختلف عن طريقتهم فى النظر الى غيرها فالأولى يكون اهتمامهم بها أكثر امتدادا أو عمقا ، وهناك أسباب تجعلهم يهتمون بهذه الموضوعات مثل هذا الاهتمام منها : تناسب هذه الموضوعات مع أفكار الكاتب ، يقول فؤاد حجازى « اننى أهتم بالموضوعات التى تتناسب مع ما أعتقده من أن قيمة الانسان مستمدة من مقاومته لكل ما يعوق تقدمه » وكذلك طرافة فكرة القصة وقدرتها وتناسبها مع حالة الكاتب وقتئذ كلها أسباب تجعل الكتاب يهتمون بهذه الموضوعات دون غيرها ، وفى ابداع القصة القصيرة يمكن أن تتحول الكلمة العابرة التى سمعت اتفاقا ، والنظرة الزاخرة بالمعانى فى عيون الكائنات الآدمية أو غير الآدمية ، والاصوات ذات الدلالة الآدمية كانت أو غير آدمية ، الى موضوعات مناسبة للكتابة ، لكن التطورات التى تطرأ على الأفكار منذ ظهور « المحرك » أو « البذرة » وحتى تشكلها فى قالب فنى نهائى هو أمر فى غاية التركيب والتعقيد ، ويؤكد هذا يوسف

القعيد « المشكلة صعبة فى الواقع وان كان ذلك لا يتم بطريقة منظمة ، ربما سمعت كلمة وبعد أعوام اكتشف فيها فكرة قصة ، ربما شاهدت منظرا أو عاصرت موقفا ثم استعدته بعد فترة طويلة من الوقت فاكتشفت فيه خبرة عمل أدبى ، لكننى لا أحب الكاتب الذى يخرج من بيته وقد أعد نفسه لكى يلتقط كل ما يجسده فى الحياة اليومية ، هنا ستكون المسألة مفتعلة ، الكاتب اذن لا يتعامل مع الأفكار والاحساسات والصور والخواطر الخاصة بقصصه تعاملا مباشرا أو كما هى بل لابد له من أن ينظمها ادراكيا ومن خلال عمليات التنظيم واعادة التنظيم هذه يكتشف ما تتضمنه القصة من دلالات ومعان ، كما يمكنه أن يضيف اليها أبعادا جديدة من واقع انعكاساتها فى وعيه ، وهنا يمكن أن تتحول هذه المتناثرات والشظايا الادراكية الى كل متكامل موحد له قيمته الفنية وله مغزاه .

٤ ــ عمليـــة الاعـــداد الثـــانى :

تشـير الاجابات على الأسئلة الى أن الكتاب يلتزمون بترتيبات معينة يرون انها هامة فى تسهيل عملية الكتابة ، فى تلك الفترة التى تكـون فيها فكرة القصـة مازالت فى حاجـة الى مزيد من التوضيح والتحـديد لمضمونها وهيكلها البنائى ، ومن هذه الترتيبات نجد : العزلة ، التدخين ، سماع الموسيقى ، .. الخ « فأمين ريان » و « براء الخطيب » يتفقان على أهمية المشى لمسافات طويلة ، و « عبده جبير » و « سليمان فيـاض » يؤكدان أهمية توفر القدر المناسب من الاكتفاء المادى والى حين ، أما يوسف القعيد و « فؤاد حجازى » و « مرعى مدكور » فيتفقون على أهمية قراءة أعمال معينـة ، فالكاتب الأخير يقول « أثناء الاعداد للكتابة ، أحب العودة الى التراث .. شخصيتين من « الأغانى » أو فصل من « النفرى » أو بعض سير العظماء أو السير الشعبية ... هذا ينقلك نقلة تاريخية كبيرة ثم تعـود بقوة الى شخصياتك وتكتب أما « مجيد طوبيا » ويتفق معه « عبد الوهاب الاسوانى » فيشير الى أهمية وجود موسيقى معينة خاصة بالقصة أثنـاء الاعداد لكتابتها « كل قصة لها موسيقاها الخاصة بها ، وبايقاع مناسب لايقاع القصة الفنى ، ويتم اختيارها عن وعى أو عن غير وعى ، واذا كان اختيارها خاطئا فاننى بعد فترة من الكتابة أشعر بوجود ضجة حولى ، وبأنها غير ملائمة لما أنا فيه فأغيرها .

وقد ذكر العديد من الكتاب أهمية عادات أخرى مثل النظافة ، رؤية أشياء معينة ، زيارة أماكن خاصة ، الراحة ، تناول طعام معين .. الخ . والغرض الأساسى من هذه العملية وما يحدث خلالها هو تهيئة منـاخ نفسى مناسب يمكن أن تتبلور خلاله الأفكار كما يسمح هذا المناخ أيضا باعادة تقييم « محرك » الفكرة أو مثيرها أو بذرتها التى توصل اليها الكاتب

أو التقطها خلال عمليات المراقبة والالتقاط ، ويصاحب هذا التقييم أيضا محاولة ايجاد الشكل الفنى المناسب لذلك المحرك أو تلك البذرة ، وأثناء ذلك تكون حالة الكاتب كما يذكر ابراهيم أصلان وكما يتفق معه أغلب الكتاب هى الاغتباط باحتمالات انجاز عمل فنى ، والخوف من ألا يتحقق ذلك بصورة جيدة ٠

٥ ــ عمليــة التركيــز :

وتشير الاجابات عن الأسئلة الى أن التركيز الذهنى هو أمر ضرورى وجوهرى لكتابة القصة القصيرة وتبدأ عملية التركيز بطريقــة تدريجيــة ولكنها عندما تتم تكون كاملة ويصعب الفكاك من أسرها ويستعين الكتاب بأشياء معينة لتسهيل حدوث عملية التركيز كالشــاى والقهوة والتدخين والموسيقى ، أو القيام ببعض الأعمال اليدوية ٠٠ الخ وعملية التركيز يمكن أن تتم وسط الناس لكن لابد للكاتب كى يقوم بها أن يفصل نفســه ذهنيا عن الناس وان كانت عملية التركيز هذه تتم بصورة أفضل وأيسر فى ظل العزلة والصمت وغياب المشتقات وهى تتعلق أولا بفكرة غير متكاملة أو واضحة أو تتعلق بمجموعة من الأشياء ــ الصورة والاحساسات والأفكار ــ المتناثرة وغير المترابطة ومع تزايد عملية التركيز يزداد الترابط والوضوح، يقول « عبد الغفار مكاوى » تتعلق عمليــة التركيز برؤية التفــاصيل والتفصيلات ورصدها وتدوينها ، أن الذاكرة البصرية هى عندى التى تقوم بالعبء الأكبــر للتركيز ، لأن الأســاس الوجدانى والأفكــار يوجدان ولا صعوبة فى استحضارهما ، أى أن العنــاء كله هــو عنــاء « العــين الداخليــة » ٠

وعملية التركيز كما يشبيهها « محمد مستجاب » هى « مثل الموجة تذهب وتجىء وتضغط ثم تذهب لكنها أبدا لا تنعدم » وهى تتعلق أيضا بكافة الجوانب المختلفة المكونة للقصة ومنهــا ــ كمــا يذكر « سليمــان فياض » ــ « بناء القصة ، رسم الشخصيات ايقاع الاسلوب ، تحقيق التعادل بين الشكل والمضمون » ٠ والكاتب يحاول أيضا من خلال التركيز تحقيق قدر معين من الترابط الفنى والمنطقى بين مكونات القصة وهو يهمه الوصول الى هذا الترابط ولو بطريقة غير واضحة لمن يتعامل مع العمــل الفنى تعاملا مباشرا ٠ والحالة المميزة لعملية التركيز كما ذكر « ابراهيم أصلان » والحماقى المنشاوى « وسليمان فياض هى » المعاناة بدون ألم ، أو هى حالة من بهجة الاحساس بالوقوف على حافة الكشف ومن الخوف من ألا يشير ذلك الى عمل فنى جيد » وقد تستمر عمليات التركيز لساعات طويلة وقد تمنع الكاتب من النوم ويصاحبها نسيان مؤقت لبعض الحاجات

الجسمية فى سبيل اكمال العمل الفنى حيث تكون لديه رغبة فى العمل الشاق المصحوب بمحاولة للنفاذ الى ما وراء المظاهر الخارجية للأشياء ، فعملية التركيز تكون مصحوبة بالانتباه والتيقظ الشديدين ، وقد يشعر الكاتب خلالها أنه غير قادر على أن يطلق نفسه من اسار هذه العملية ، وأثناء ذلك تكون الأشياء والأشخاص حية فى ذهنه ، كما تكون هناك صور ذهنية عديدة ، وقد يصحب عملية التركيز محاولة لجعل الحدث أشد وقعا وتأثيرا وأيضا محاولة اضفاء صبغة رمزية معينة على العمل ، والتركيز الذهنى يسهل عملية ترجمة الفكرة وما يتعلق بها من صور واحساسات الى كلمات مناسبة ، فمن خلاله تتضح الأفكار كما أنه ضرورى فى عمليات الالتقاط ، والاعداد بأنواعه الثلاثة ، والتنفيذ والتقييم وغيرها .

٦ ـ عمليـــة الاعـداد الثـــالث :

تؤكد الاجابات عن الاسئلة ، أن الكتاب يعدون أنفسهم بطريقة معينة بعد مجىء الأفكار ووضوحها وقد يكون هذا من خلال الحوار الصامت مع الفكرة وتلقيها على وجوهها المختلفة ومحاولة تعميقها من خلال عمليـات التنظيم واعادة التنظيم لها ومن خلال زوايا عديدة من النظر ، وقد يكون هذا التنظيم فى شكل وضع خطة ذهنية أو مكتوبة لكيفية كتابة القصة . كما يهتم الكتاب أيضا بتنظيم المجال المحيط بهم بطريقة معينة استعدادا لتنفيذ العمل الفنى وقد يتم هذا من خلال توفير أوراق معينة ـ سجائر معينة ـ مشروبات معينة ـ ضوء معين ـ موسيقى معينة .. الخ ، ويصـاحب عملية الاعداد الثالث هذه حالة من التركيز الذهنى الشديد مع الشعور بالتأهب المزاجى وذلك بقصد تشكيل المجال النفسى بطريقة يتيسر معهـا الشروع فى العمل وخلال هذه العملية يشعر القصاصون بأن القصة تزداد تبلورا ووضوحا وفائدة هذه العملية كمـا يشـير سليمان فيـاض هى « محاولة الدخول فى الايقاع المناسب للغة واسلوب القصة وايجاد شكل بنائى معين يتعادل مع التجربة الخاصة بها » والاسراع بتنفيذ القصة ـ كما يؤكد محمد مستجاب » هو رضوخ من الكاتب للفكرة ، أما التأنى لمعايشتها فهو تطويع منه لها » .

٧ ـ عمليات الغلق الذهنى أو التعطل الذهنى :

وتشير الاجابات عن الأسئلة . الى حدوث صعوبات فى مواصلـة عملية التفكير حينما يتعذر توضيح الأفكار لأى سبب من الأسباب ، وهذه الصعوبات قد تستمر طويلا ، وقد تتسبب فى ضياع بعض الأفكار ، وهى تحدث عادة فترة من التركيز الشديد ، كما أن هناك ظروفا ومواقف ترتبط

بحدوثها مثل تدخل الآخرين فى أوقات العمل ، وصعوبات التفرغ للكتابة ، والتفكير فى مدى جودة الفكرة وأصالتها ، والتعب والمرض والارهاق والتفكير أو الانشغال بأمور الحياة اليومية وقد تحدث عمليات الغلق هذه بعد الشروع فى التنفيذ الفعلى للقصة ، وكما يذكر « عبد الغفار مكاوى » أحيانا أحاول كتابة قصة فتهرب منى أو تستعصى ، أما لأنها لم تكن حية وواضحة بالقدر الكافى ، أو لأننى لم أجد الشكل المناسب لها ، أو لأنها كبرت واحتاجت لتناول روائى أو مسرحى ، أو لانشغالى بأفكار أو أعمال أخرى « ويتفق معه « سليمان فياض » فى ذلك ويضيف الى ما سبق تأثير الشعور بانخفاض الطاقة النفسية أو الجسمية على عمليات الغلق وصعوبات التفكير ، أما نهاد شريف فيذكر أن » عدم توافر المعلومات العلمية يمكن أن يؤثر فى احداث صعوبات فى مواصلة التفكير لديه ٠

فالعمل الابداعى ـ كما يشير الكتاب ـ لابد له من شروط تيسر حدوثه ، لابد من توفر المعلومات الكافية ومن وجود الطاقة العقلية والجسمية الكافية ، ولابد من توفر مناخ نفسى واجتماعى مناسب للابداع ٠

٨ ـ الدوران حول الفكرة :

وهنا تشير الاجابات عن الاسئلة ٠ الى أن الكتاب تنتابهم حالات من الاقتراب من الأفكار ومحاولة توضيحها ثم حالات من الشعور باستعصاء الأفكار ومقاومتها لعمليات توضيحها ولذلك يبتعدون عن التفكير المباشر فيها ، وحالات الاقتراب من الافكار يقوم بها الكتاب جاهدين بطرق مختلفة ومن زوايا عديدة ومن ذلك ما ذكره « محمد صدقى » من « حكاية الفكرة على أكثر من شخص عادى وبأكثر من طريقة لمحاولة خلق تصور أفضل لها عقب تأمل أثر تلقيها كحكاية تحكى » وكذلك ما ذكره « نهاد شريف » من أنه يذهب لاستشارة المختصين علميا ، ويزور بعض الجهات أو المؤسسات العلمية ويفحص الأجهزة من أجل أن يزيد افكار قصصه العلمية وضوحا وقد يقوم الكتاب بنشاطات معينة فى محاولة للاقتراب من الفكرة فجمال الغيطانى يقول « ان تدخين النرجيلة أحيانا ، والمشى جيئة وذهابا والقيام بأى نشاط مفاجىء مثل ترتيب المكتب قد يساعد فى عمليات التركيز ثم الاقتراب من الأفكار » وبالاضافة الى محاولة اللف والدوران حول الفكرة والى لنشاطات المصاحبة لذلك كالتدخين وسماع الموسيقى ٠٠ الخ فان الطريقة التى أكد الكتاب أهميتها هنا هى الابتعاد عن الفكرة قليلا ثم العودة اليها بعد ذلك ٠

٩ ـ عمليـات الاسـترخاء الذهنـى :

هنا تشير الاجابات عن الاسئلة • الى أن الكتاب يبتعدون عن مواصلة التفكير المباشر فى موضوع القصة حينما يتعذر عليهم مواصلته لأى سبب من الأسباب ، ففى مثل هذه الحالة يكون الاسترخاء أو الابتعاد عن التفكير أمرا ضروريا ، لكن هذا لا يعنى أنهم ينسون أفكارهم تماما خلال هذه العملية ، بل يعنى أنهم ينشغلون بها بطريقة غير مباشرة ويفكرون فيها من زوايا مختلفة ، فالأفكار تكون حية أثناء هذه الفترة ، ويفضل الكتاب ممارسة بعض النشاطات خلال عمليات الاسترخاء ممارسة بعض النشاطات مثل القراءة ، المشى ، الاستماع للموسيقى ، الذهاب الى أماكن هادئة ، مشاهدة التليفزيون ، الأكل وخاصة الحلويات (فؤاد قنديل) ، اعداد أكل غير مألوف أو مشروب غير عادى (محمد مستجاب) ، لعب الورق (رفقى بدوى) رؤية البحر والمساحات المفتوحة الخضراء وغروب الشمس وشروقها ، ومشاهدة قبة السماء ليلا والقمر بدرا ، أو أسراب الطيور (نهاد شريف) ممارسة الأعمال اليدوية العادية البعيدة عن النشاط الذهنى (أمين ريان ومحمد مستجاب) •

وأثناء ذلك تكون الفكرة ـ كما يذكر مجيد طوبيا ـ « مثل اللغز وموجودة فى « مؤخرة الذهن » •

ويدرك الكتاب فائدة هذه الفترة وفائدة هذه النشاطات كتكتيكات مفيدة فى تسهيل عمليات الوصول للأفكار ، فالابتعاد عن الفكرة ـ يقول محمد الجمل يجعلها تقترب •

ففائدة هذه العمليات هى فى أنها تهيىء الظروف المثلى التى يمكن أن تراجع فيها الأفكار ويعاد تقويمها بعيدا عن التوترات ومواقف الشدة التى تكون حاضرة خلال عمليات التركيز المكثف وعمليات الغلق الذهنى فمع الابتعاد المؤقت ـ كما يقول محمد مستجاب ـ عن التفكير فى موضوع القصة « ينخفض معدل التوتر وينتظم التفكير » •

١٠ ـ مجىء الأفكار ووضوحهـا :

هنا تشير الاجابات عن الأسئلة • الى أن حياة الكاتب الشخصية توحى له ببعض أفكار قصصه ، وأن الأفكار يمكن أن تأتى للذهن بطريقة مفاجئة كما أن وضوح الأفكار الغامضة يمكن أن يحدث بطريقة مفاجئة أيضا والاطار العام للقصة ـ أو الفكرة العامة ـ يأتى أولا كما تشير أغلب الاجابات ثم تكتمل العناصر والتفاصيل بالتدريج بعد ذلك يقول « جمال الغيطانى » « ان الفكرة تبرق ثم تبدأ فى الاتضاح بعد ذلك »

ويقول « أحمد نوح » أن الفكرة تكون كاملة وجاهزة قبل الشروع فى كتابتها « ويوضح ذلك « يوسف الشارونى » أيضا « فى البداية تكـون هناك فكرة عامة ثم تتضح تفاصيلها بالتدريج أى انها تتحول من فـكرة هلامية الى فكرة معبر عنها » وتأتى الأفكار · وما يتعلق بها من انفعالات وصور ـ الى الكتاب من مصادر عديدة : من القراءة ومن مشاهدة الأفلام ، من الرحلات ، ومن مشاهدة الأعمال الفنية الجيدة ، ومن كل تلك المصادر التى سبق ذكرها ونحن بصدد الحديث عن العمليات الادراكية أو عمليات المراقبة والالتقاط وأيضا فانه ـ كما يذكر « مجيد طوبيا » فان الأفكار الجيدة تولد أفكارا جيدة « ومن الصعب كما يذكر « يوسف القعيد » أن نحدد مصدر هذه الأفكار « من الحياة ·· ومن الاحتكاك اليومى ·· من الملاحظة المباشرة ، من القراءات ·· من لحظات الوعى ، وحتى اللاوعـى فى حياة الانسان ·· ان كل ذلك يشكل مصادر لافكار القصص والأعمال الأدبية » ·

ووضوح الأفكار غالبا ما يرتبط بحالة من التوتر والقلق والترقب والانتظار مع قدر السعادة والخوف ، وقد تأتى الأفكار فى غير أوقـات الكتابة وتظل تطارد الكاتب وتلح عليه حتى يكتبها ، والكاتب يلاحظ العالم بموجوداته المختلفة ومتغيراته المتعددة ، قد يفعل ذلك عمدا وقـد لا يفعله عفوا واذا اكتشف فجأة ما هو مناسب للكتابة فليس ثمة مبرر لاقتحام مفهوم الالهام هنا ، فالكاتب هو الذى يلاحظ وهو الذى يكتشف، يقول « عبد العال الحمامصى » قد يسمى البعض هذا لحظة الالهـام ·· لكنها فى نظرى نتيجة لعملية المعاناة الفنية وذروتها ، بجانب التمرس الذى يمكن الكاتب من اكتشاف أنجح السـبل التى يسـوق من خـلالها عمله وتشير الاجابات أيضا الى أن الفكرة ما دامت جيدة فهى تظـل مع الكاتب تعايشه وتلح عليه ولو استمر ذلك زمنا طويلا حتى يكتبها مما يؤكد أهمية « المحافظة على الاتجاه » فى الأعمال الابداعية الجيدة ·

١١ ـ عمليات التنفيذ وتحقيق الأعمال :

هنا تشـير الاجابات عن الأسـئلة الى أن الحـالة النفسية المميـزة للكاتب أثناء تنفيذه لعمله هى التوتر والقلق والقابلية للاستثارة مع قدر من السرور ، وانتباه الكاتب يكون شديدا ومضاعفا خلال هذه العمليـة خوفا من ضياع أية تفاصيل منه ، وأثنـاء التنفيذ يحدث أن تتغير الأفكار عن صورتها الأصلية وقد يكون هذا التغير جذريا وقد يكون هامشـيا والحالة الأخيرة هى الغالبة ، ويتفق معظم الكتاب على أنهم لا يجلسون

الكتابة القصة الا بعد وضوحها التام فى أذهانهم ، فمثلا يقول « محمد مستجاب » « لم أجلس أبدا كى أفكر فى الكتابة ، انما أبدأ الكتابة بعد سيطرة الفكرة على ووصولى الى احساس شاق ومرهق بضرورة تفريغها » ويقول مثل هذا مجيد طوبيا « أنا لا أكتب الا اذا كانت الفكرة واضحة بعباراتها وبمزاج شخصياتها ولازماتها » وأثناء الكتابة قد يشعر الكاتب بأن اللغة عاجزة عن نقل أفكاره ومشاعره بطريقة مناسبة ولكن بمرور الوقت ومع المواصلة والاستمرار ومحاولة الاكتشاف تزداد الأفكار وضوحا وتقل عقبات التفكير وتنكشف مغاليق اللغة وينتظم التفكير ويقل التوتر ٠

١٢ ـ عمليـــة التقييـــم :

هنا تشير الاجابات عن الاسئلة ٠ الى أن كتاب القصة القصيرة يقومون بعملية تقييم لأفكار قصصهم قبل وبعد كتابتها ، وأثناء ذلك يهتمون بتقييم كل جوانب العمل ، فالكلمات ، والجمل والفقرات ، والحدث ، وسلوك الشخصيات وغير ذلك من مكونات القصة يتم تقييمه فى ضوء العمل ككل ، ويتم ذلك أكثر من مرة لنفس القصة وبعد فترة زمنية مناسبة ، وخلال هذه العملية تكون بعض المعايير النشطة التى يرى الكاتب ضرورة توفرها فى عمله ، وأهمها : توفر الصدق الفنى فى القصة ، جودتها وأصالتها ، تكامل كل عناصرها ، شعوره بكفاءتها فى التعبير عن مواقفه والتزاماته تجاه المجتمع والحياة مما يساهم فى احساسه ـ أو عدم احساسه ـ بالرضا عنها ٠

عملية التقييم هى كما يذكر « أحمد الشيخ » عملية تحقق من امكانية اعادة خلق وصقل القصة بطريقة أفضل « ويقول أيضا » وخلال هذه العملية فاننى أسخر من نفسى عندما أكتشف اخطائى « والى معنى قريب من هذا يشير « عبد العال الحمامصى » بعد كتابة القصة ٠٠ أعود اليها بعد فترة لأرى هل جاءت كما ينبغى ، فى حدود مفاهيمى وذوقى وامكانياتى، ومن خلال هذه القراءة ، أنظر اليها نظرة نقدية ، فكل كاتب يوجد بداخله ناقد يقوم بعملية « التنظير » الفنى وهذا الناقد يصاحب المبدع خلال عملية الكتابة ، ولكنه بعد الانتهاء منها يكون صاحب الصوت الأعلى ، ومن خلال هذا يمكننى اكتشاف عيوب القصة أو الوصول إلى إعادة النظر فى الكيان الذى احتوى الفكرة » ٠

١٣ ـ عمليـــات التعديـــل :

هنا تشير الاجابات عن الاسئلة ٠ الى أن بعد عمليات التقييم يقوم الكاتب ببعض التعديلات فى عمله ، وقد يتكرر هذا فى نفس القصة عدة

مرات ، فهذا أمر جوهرى لاكتمال العمل ، وقد يترتب على عدم تمكن الكاتب من القيام بالتعديل بصورة تتسم بالكفاءة أن تنتابه مشاعر الضيق واتهام النفس بالعجز وقد يطرح القصة جانبا وبصورة مؤقته أو دائمة والتعديلات التى تحدث للقصة قد تتم على مرحلتين :

١ ـ تعديلات للفكرة وهى فى ذهن الكاتب وقبل كتابتها على الورق ، وكما يذكر « عبد العال الحمامصى » فمن خلال التفكير فى طريقة المعالجة الفنية ، قد تحدث تحويرات للفكرة الأساسية للقصة لتطويعها لمقتضيات المعالجة ، وقد يحدث من خلال هذا أن تولد الفكرة الأساسية فكرة مغايرة اكتشف أنها أفضل من سابقتها ٠

٢ ـ تعديلات بعد تنفيذ الفكرة أو كتابة القصة على الورق وقد تكون هذه التعديلات شاملة للقصة كلها أو لبعض جوانبها دون الأخرى ، يقول « سليمان فياض » من أجل التعديل أقوم بالتقديم والتأخير واعادة توزيع جزئيات السرد والوصف ، وأهتم أساسا باللغة والأسلوب ـ غالبا ـ وبالحبكة والنهاية أحيانا ويقول « محمد مستجاب » كل قصصى لم أكتبها الا بعد الوقوع فى برائن أكثر من مدخل ويصف ابراهيم أصلان « التغييرات التى تحدث للقصة بما يأتى : « أحيانا تختفى الفكرة أو تتبدل وينبثق منها كيان آخر ، له قيمته المستقلة ، بينما تكون هى موجودة كاحساس كامن وراء ذلك المشهد الذى يكتب » وعموما فان الغرض من عمليات التقييم ثم التعديل هو الوصول بالقصة الى الصورة الأكثر تماسكا والأقرب ـ بقدر الامكان ـ الى الاكتمال ٠

١٤ ـ حالة السيطرة :

هنا تشير الاجابات عن الأسئلة ٠ الى أن الكتاب يشعرون بحالة من الرضا بعد القيام بالتعديلات المناسبة فى القصة ، وهذا يرجع الى احساسهم بتوفر أكبر قدر ممكن من الانتظام والتكامل فى القصة ، ويصاحب حالة السيطرة ومشاعر الرضا احساس بالحرية والانطلاق والرغبة فى مكافأة الذات كما تتزايد الرغبة فى عرض العمل على الآخرين وفى نشره ، ومع تزايد حالة السيطرة كما يذكر ابراهيم أصلان « يتزايد الشعور بالثقة فى النفس وان مواهب المرء لم تزايله بعد ، وأنه كتب قصة جيدة ، ويضيف رفقى بدوى الى ذلك « ان شعور الكاتب بالقدرة على الخلق الجمالى تمكنه من الايجاد من الزخم يجعله يشعر بالسعادة الغامرة بعد اكتمال العمل » ٠

أما « براء الخطيب » فيقول أنه بعد اكتمال القصة يكون لدى احساس بأن هذه القصة سوف تعدل الخلل فى نظام الكون ، ثم يتلاشى هذا الاحساس بعد ذلك ٠

وتوضح هذه الأقوال وغيرها ، أن الحالة الانفعالية السارة التى تسيطر على الكاتب بعد قيامه باكمال عمله على الوجه المناسب ، هى أمر بالغ الأهمية فى مواصلته لطريقه الابداعى ، بل قد يصل الأمر لدى البعض الى اعتبار الوصول الى هذه الحالة غاية فى ذاته ، فكما يذكر « مصطفى عبد الوهاب » ان كتابة القصة ذاتها ، والانتهاء منها بمستوى يرضينى أهم فى نظرى من نشرها » ٠

١٥ ــ العمليات اللاارادية :

هنا تشير الاجابات عن الاسئلة ٠ أن الكتاب لا يستطيعون الكتابة عن أى شىء ، كما أن السيطرة على الدافع للكتابة أمر لا يخضع تماما للضبط الارادى من جانبهم ، وهم لا يستطيعون العمل فى أى وقت يشاءون فكل ما سبق يرتبط الى حد كبير بحالة الاستثارة الانفعالية وكمية الطاقة النفسية والجسمية المتوفرة أثناء عمليات الابداع ، وخلال هذه العمليات الابداعية تحدث تغيرات جسمية واضحة ذكرها الكتاب ومنها : سرعة ضربات القلب ، توتر وانقباض العضلات ، عدم انتظام عمليات التنفس ، الرغبة فى تناول الطعام والشراب ، والتدخين مع الشعور بعدم الاستقرار الانفعالى والأرق والقابلية للاستثارة وزيادة افراز العرق والاحساس بالتنبه واليقظة الذهنية الزائدة ٠

ويتفق «سليمان فياض» و«ماجيد طوبيا» و«محمد صدقى» و«عبدالفتاح رزق » و « عبد العال الحمامصى » و « يوسف القعيد » و « جمال الغيطانى » وغيرهم على وجود حالات فسيولوجية وانعكاسات بدنية ونفسية خاصة بحالات الترقب والتوجس وسرعة الانفعال مع التوتر ، وهذا « الانبثاق » ــ كما يذكر عبد الغفار مكاوى لا يخضع للارادة ، وانما يتفجر فينا ، فندهش ، ونقلق ، ونسعد ، ونخاف ؛ واذا « حدث » وكان « كانت كل هذه الظواهر التى تذكرها » ٠

وحالة الاستثارة هذه ليست خاصة بعملية ابداعية دون غيرها ، هى حالة عامة فى عملية الابداع كلها ، لكنها تتفاوت شدة وانتشارا ودوما وفقا لمدى وضوح الأفكار ، ومدى قوة الدوافع الابداعية ، ومقدار الطاقة الجسمية المتوفرة وطبيعة الحالة الانفعالية للكاتب ، كما انها ليست من الأمور التى تخضع للتحكم أو الضبط الارادى التام من جانب الكتاب ٠

١٦ ــ الجماعة السيكولوجية :

هنا تشير الاجابات عن الأسئلة ٠ الى أن أشخاصا معينين يهم الكاتب معرفة آرائهم فى قصصه ، وهم غالبا ما يكونون من الكتاب أو النقاد أو

المهتمين بالأدب ، والمناقشات والتفاعلات التى تتم بين هؤلاء الأشخاص أو بالأحرى هذه الجماعة السيكولوجية تكون لها آثارها الواضحة على قصصه ، فهذه الآراء تدفعه نحو التحسين والاجادة فى عمله ، وتحفزه وتزيد ثقته بنفسه ، كما تساعده على مواصلة طريقة فى مجال الأدب ، وقد أتضح لنا من فحص النتائج ما يلى :

١ ـ أن عددا من الكتاب قد أكد أهمية فرض القصة على « آخرين » بعد اكمالها بهدف تلقى عائد منهم عليها ٠

٢ ـ أن عددا آ خر من الكتاب خاصة نجيب محفوظ ، وسليمان فياض ، و « محمد مستجاب » و « أحمد نوح » قد أتفق على أن آراء الآخرين تكون ذات أهمية أكبر بعد نشر القصة ، فهذه الآراء تفيد فى الأعمال المستقبلة أو القادمة ٠

٣ ـ أن عددا ثالثا من القصاصين قد اتفق على أن « جماعاتهم السيكولوجية غالبا ما تكون من البسطاء ومن القراء العاديين ذوى الرأى الانطباعى كما يقول « مجيد طوبيا » ومن العمال والطلبة والموظفين المتواضعين ، كما يقول « محمد صدقى » و « عبد الغفار مكاوى » والأخير يؤكد هنا فيقول « لقد كان رأى أم أحد النقاد والأصدقاء فى قصصى أهم عندى مليون مرة من رأى ابنها » ٠

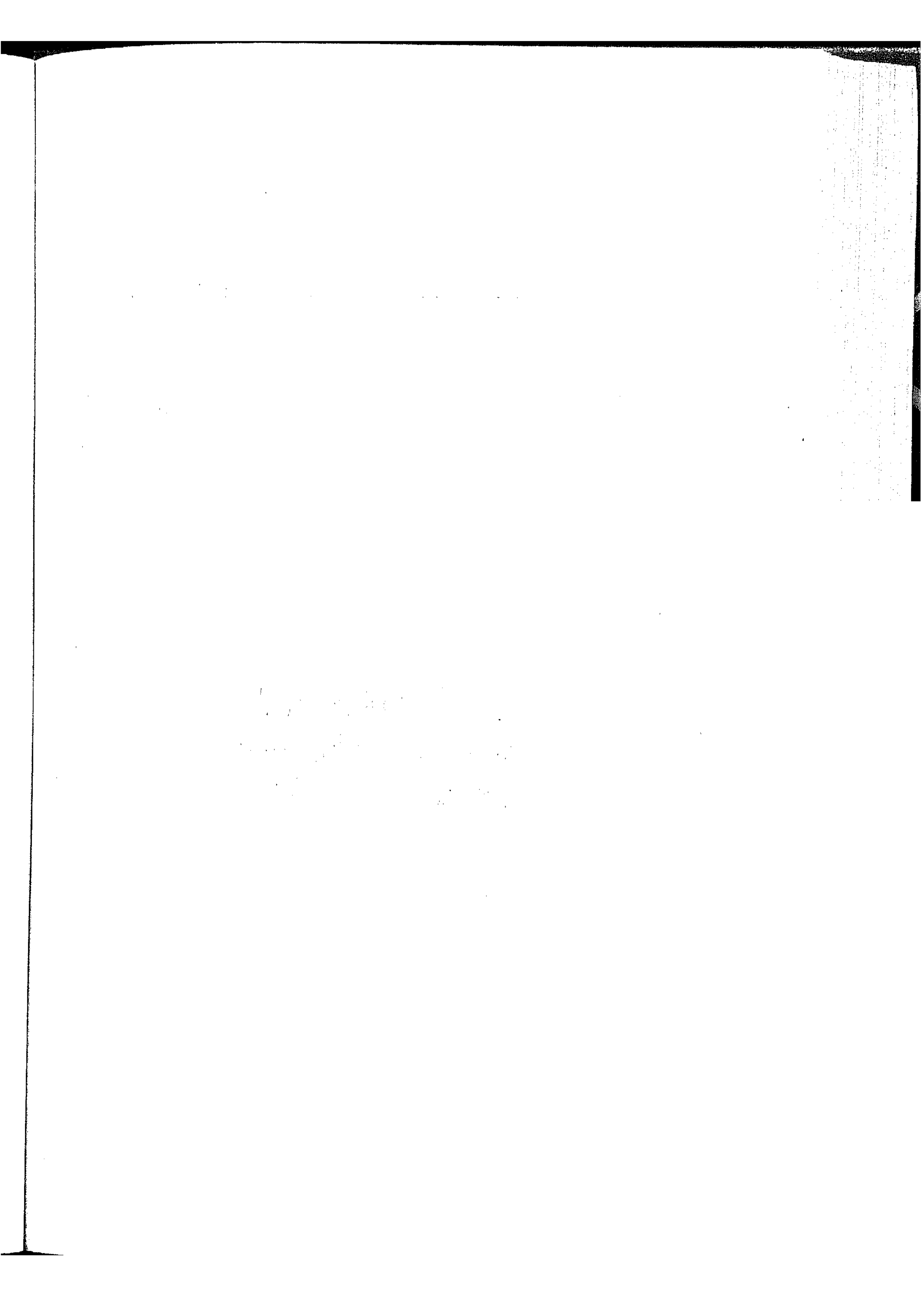
٤ ـ أن عددا رابعا من الكتاب قال بأن هذا كان يحدث فى البداية أما الآن فهم لا يهتمون بذلك كثيرا ، فجمال الغيطانى مثلا يقول « كان ذلك فى البداية ، ولكننى الآن لا أنفذ أى اقتراح ، وأسمع الآراء فقط ولا أناقشها وأنا أبدى ملاحظاتى لنفسى ، كما أننى أميل أكثر الى عدم عرض عملى على الآخرين » ٠

على أنه ـ ورغم ذلك ـ فانه من الواضح ان اتجاهات الفئة الرابعة تتعلق أكثر بالأخذ أو عدم الأخذ بآراء الآخرين ، أما عملية العرض على الآخرين فهى تتم بطريقة أو بأخرى بدليل أننا وجدنا أن الكثيرين من الكتاب الذين قالوا بعدم حدوث ذلك ذكروا أيضا ـ فى أسئلة تالية أنهم يتخيرون أنواعا معينة من « الجماعات » لكى يعرضوا عليها أعمالهم ٠

تحليل مسودة « قصة قصيرة »

قراءة فى قصة « طبلة السحور »

للكاتب : عبد الحكيم قاسم



الحنين للماضي :

بداية القصة هى نهايتها وفيما بين البداية والنهـاية ثمـة دورات واسترجاعات دائمة لحركات الراوى ولأفكاره وأحلامه ومشاعره .

بداية القصه هى فكرة تلح وتضغط وتتحرك وتختفي مؤقتا ثم تعود مؤكدة فكرة هذه الدورة الابدية المتعلقة بالطبلة وبالحياة وباكتشاف الذات وتحقيقها .

وبداية القصة هى ذلك الاسترجاع للماضى البعيد الذى يحفر فى أعماق الذاكرة باحثا عن زمز كامن فى أعماق الماضى وفى طيات وعى الراوى يتعلق بذلك الرجل الذى كان يمضى بطبلته « فى ليل الحارات كتلة من الظل فى شفيف العتامة ، والقرية كلهـا قلوب مشـدودة الجلد مسلمة للاصداء العميقة الغليظة والايقاع مبهم قادم من أعماق الوقت ومنته فيه ، ديمومة مدورة باهظة نابضة » . لم تكن الطبلة مجرد دقات ايقاعية تتكرر متواترة فقط فى الليالى الرمضانية ، بل كانت نقطة تركيز تقوم بتجميع النفوس والقلوب فتتجمع حولها وتتحد بها وتتوحد معها وتعيش بها ومن خلالها تستمر وتتوالد وتتكاثر وتمضى فى الحياة ، حركة متماسكة نابضة حية جماعية وحرة ، ليست الطبلة هنـا هى الهدف بل صداها ، أى ما كانت تتركه فى نفوس سامعيها من احسـاس بالتوحد والوحدة والاشتراك فى شىء ما يجمعهم ويؤلف بين قلوبهم ، ليست الطبلة بمعناها المحدد فى المقصودة بل معناها ودلالاتها ، الوحدة والاشتراك فى الشعور والفكر والحركة والهدف ، ليس الطقس الدينى المرتبط بالطبـلة هـو المقصود لذاته فى هذه القصة ، بل ما وراء الدين أو ما يكون الدين باعثا عليه أو ما يجب أن يكون باعثا له ، الوحدة والتماسك والاشتراك ليست علاقة الناس بالطبلة هنـا علاقة ميكانيكية آليـة مثـل علاقات المنبهات بالاستجابات فى تجارب بافلوف ، ليست الطبلة منبها يثير استجابة اليقظة وتناول الطعام مثلما كانت مصابيح بافلوف وأجراسه تستثير لعاب الكلاب، العلاقة بين الطبلة والناس هنـا علاقة معرفية أولا ثم هى بعد ذلك علاقة سلوكية ، علاقة معرفية فى انها تعنى يقظة الوعى والروح وليس يقظة الجسد ، وتعنى تنبيه شهية حب الحياة وحب الآخرة وليس مجرد التجمع على مائدة الطعام ثم الانصراف بعد ذلك والاستغراق فى عوالم النـوم والغيبوبة الطبلة أداة لليقظة والتنبـه والوعى والتفتح والاسـتمرار والمشاركة بالمعنى الكلى الشامل المتكامل لهذه الكلمات ، كما أن لها دلالات أخرى سنشير الىها فى حينها .

أو جالسين فى ظل الحيطان • صاروا غرباء على أهلى وناسى بما جد على قديم سنتهم من بدع من ارتداء الثياب ، وبما طرأ على رصانتهم من نزق فى الحديث والايماء والاشارة • صار لأهل قريتى مثال فى الحسن وفى التأنق واللطافة يغيب عنى رسمه وتتنافر ملامحه وتشـذ عن تعقلى صـفاته » •

بهذه الصـورة الحاضرة التى يتم اسقاطها بشـكل سالب فى عقل الراوى يبدأ ذلك القلق والاصطراع بين صورة «هنا» وصورة «هناك» ، صورة فى الخارج وصورة فى الداخل صورة حضر الراوى من خارج قريته هاربا منه اليها باحثـا عما افتقده خارجهـا فيهـا فوجد صورتهـا محاكاة سطحية عابرة لما يحدث خارجها ، قشور حضارة الفكر والسلوك والمظهر امتدت وتسللت واستولت على تلك الصورة الحلم القديمة ، لكن هذه القشرة التى جاءت يبدو أنها لم تقف فقط عند مستوى السطح بل امتدت أيضا الى النخاع فغيرت بالسالب قيم التفكير والفعـل والابداع والعمل ، هذه المفارقة بين ماضى كان فيه ذلك التألق وحاضر توجد فيه هذه العتامة ، هذا التضـاد بين لونين متعارضين حيث أن اسقاطهما على شبكة الوعى يظهر ذلك التفاوت الحاد بينهما ، هذا الوعى الحاد بالتحولات الذى يفجع الراوى الذى جاء حاملا فى ذهنـه صورة قديمة ظنها مازالت قائمة ، كل هذا يمهد الظهور للحركة الثالثة ، هذه الحركة الثالثة ليست جديدة تماما بل هى تنويع وتفصيل وامتداد ونشر للحركة الأولى فالقصة هى فعلا بؤرة مركزة لذلك الصراع الذى حدث فى وعى الراوى بين حركتين احداهما تتسلل من الماضى والأخرى تبرز من الحاضر ، لكن هذه الحركة المتسللة تظهر خافتة أولا وعلى استحياء ، ثم تبدأ شيئا فشيئا فى التغلب على حركة الحاضر حتى تستبعدها من الصورة وتقذف بها الى خلفية المشهد وتستولى هى على ساحته الرئيسية ، يهرب الراوى من مداومة النظر الى هذه التغيرات والتحولات التى رفضها وعيه وعارضها عقله وعجز شعوره من التآلف معه ، وبابتعاده هذا عن ذلك المشهد يواجه صديق طفولته ، التى تركها عليه ، لم تغيره السنون ولم تبدله الأيام « ان صديق الطفولة الشابورى ضارب الطبلة الذى وجده الراوى ما زال فى صـورته الحلمية والصبا مازال على حاله أيام كنا نلعب معا ، وبينما فتكت السنين بى فى غربتى ، مر عليه الزمن خفيفا لم يعلم على كيانه علامة ، وأنا أجدبت فروة رأسى وأبيضت لحيتى وشاخ جلدى وتغضن حول عينين ضعف بصرهما »•

ان مواجهة الراوى لصديق طفولته تكشف أيضا عن ذلك التمسك الجاد لديه بكثير من أهداب الماضى ، أنه يسافر ويغيب وتمر عليه السنين

وتعركه الايام ويتغير مظهره الخارجي لكن باطنه الداخلي يظل مشعا كما هو ، متوهجا كما هو ، محبا لكل ما فى الحياة كما هو راغبا فى استعادة ذلك الحلم المفقود كما هو ، وأولى تعبيراته عن الدخول لعالم ماضيه الحلمي الماضى وجدها فى شخص صديق طفولته ، الشابورى ضارب الطبلة ، الذى وجده رغم مرضه وشحوبه ونحوله كما هو ، محفوظا من عوادى الزمن وملامحه الطفلية مازالت كما هى ، موحية وساحرة ، وسواء كان ذلك صحيحا فى واقع الأمر أم وعى الراوى المندفع بكل قوته وعنفوانه فى اتجاه الماضى ورموزه وشخوصه هو الذى قام بهذا التحوير الادراكى والتبديل التصورى لملامح الشابورى التى ظلت تتجاوز الزمن وتهرب منه وتحتفظ بخصائصها ثابتة ، فان الأمرين كلاهما يتسقان مع ذلك التحريك التدريجى الذى يقوم به وعى الراوى والخاص بتبديل مواضع الأشخاص والأزمنة والأمكنة ، فتحل كل الشخصيات والأمكنة والأزمنة التى كانت فى الماضى محل شخصيات وأمكنة وأزمنة الحاضر ، بل ربما كان الأمر الأكثر دقة أن نقول أن الأمر ليس مجرد تحريك ، بل هو مقاومة للتحريك ، فوعى الراوى يرفض تلك التحولات التى طرأت على الشخصيات والأمكنة والأزمنة لكن واقعه الحقيقى يتعلق بشخصيات معينة وأمكنة معينة وأزمنة معينة وهى بالنسبة له هى الواقع الذى لا يقبل واقعا دونه والحقيقة التى لايقبل حقيقة سواها ، وهى بالنسبة له حاضرة وجاثمة وقائمة دائما فى دائرة الوعى مضيئة ومستمرة .

يواجه الراوى صديق طفولته فى رجولته وهو مازال يحمل كل خصائص طفولته يحادثه ويطرح عليه الأسئلة ، وفى كل مرة يطرح فيها الراوى سؤالا لاينتظر حتى يسمع اجابة السؤال من صديقه ، بل ينطلق بذاكرته الى هناك ، الى حيث طفولتهما المتفتحة وأحلامهما المتنامية وحيث كان الشابورى وأصبح رمزا لشىء ما بالنسبة للراوى ، خالدا ومقيما ، « كان يلعب معنا ، يتزق مثلنا ، يجن ويخاطر ، يخرف ويهرف ، يثقل ويستخف ، يهمد ويبوخ ، يكيد ويسخر ، ونحن نكيد له ونسخر منه ، وأحيانا نفرح به ونحبه ، وأحيانا نلاحقه ونؤذيه ، لكنه يبقى دائما مخصوصا بحاله نائيا بحقيقته ، لا تكون معاشرته وصالا ، ولا يكون لمسه يقينا ، جوهر له صفات غريب منطقها على ادراك الحواس » أن الشابورى رغم خصائصه الانسانية ، رغم نقائصه ومزاياه رغم مرضه وحيويته ، رغم كل ذلك يتحول فى عقل الراوى شيئا وشيئا الى رمز فاتح لذكريات ومشاعر طالما ضج بها كيانه واعتمل بها وجوده ، انه آدمى وغير آدمى فى نفس الوقت ، انه قريب وبعيد فى نفس الوقت ، وهو مدرك ومفارق للادراك الحسى فى آن واحد معا ، معاشرته ليست وصالا ولمسه ليس يقينا

كما يقول الراوى لكنه يفرض وجوده وحضوره وجوهره على كل معاشرة ووصال ولمس ويقين وادراك ، أنه الرمز الفاتح للمعضلة الاساسية التى يعانيها الراوى بين حالات الحضور والغيــاب ، الحلم والواقــع ، المثول والمفارقة ، تبدأ طبقات أخرى من الذاكرة تتفتح فتنكشف أوراقهــا ، وليست الذاكرة هنا وفى هذه القصة صندوقا يحوى مادة الغياب الماضى بل بوتقه تنصهر فيها خبرات حياة الراوى بلا انفصال بين المادة الماضية والمادة الحاضرة ، ما تؤكده هذه الذاكــرة هو وجــود تلك الطبقات التى تتداخل وتتفاعل معا مؤكدة يقين الراوى وقناعاته الدائمة ، تبدأ طبقة الذاكرة البعيدة فى الحضـــور ، يعرض علينـــا الراوى مادة مســجلة كما لو كانت قد كتبت فى التو واللحظة لطفولة قلقة مستكشفة متنامية متفتحة ترغب فى الفهم والمعرفة ، حروف المادة المطبوعة على تلك الصفحة القديمة الحديثة من الذاكرة تشكل لنــا مادة متبلورة فى صورة مضيئة خاصة بتلك الأيام الأولى المشعة من حياته ومن وعيه ، حين كان يصحو على « فجيعة الضحى العالى » وحيث كان يفاجأ بيقظته المتأخرة بينما الشمس تفرش أشعتها الصاخبة فى أرجـــاء المنزل يصحو وقد فاته ــ حيث كان نائما ــ أن يصحو فى وقت أراد فيه أن يصحو حيث تكون الصحوة حلما ومراما وامتلاكا للحظة هاربة أراد أن يمسك بها ويعيش فى نورها حينا من الزمن ، تكون صحوته المتأخرة مصحوبة بالألم والحزن والاحساس بالفجيعة فيجرى الى أمه « أصرخ بهــا » يا أمى : أمى لم لم توقظينى للسحور ؟ « وأبكى ، موصول قهرى بنهر دمع حارق فى داخلى ، أبكى » آه ، يا انا ! « تواسينى أمى منفطرة القلب من أجلى وضاحكة على » يابنى ، هذا ما أكلنا منه فى سحورنا ها هو هنا : كل ! « وأكره أمى كما لم أكره شيئا من قبل ٠ انها لاترى لهفتى وشغفى ، تنكر شوقى وتستخف بحنينى أصرخ بها » : لا أريد طعاما ! أريد أن أصحو للسحور وأن أرى الطبلة ! « تكلمنى أمى معذبة الملامح بين الضحك والرثاء » : اذن الليلة يابنى أوقظك للســحور ! الليلة يابنى ! أوقظك للســـحور ! الليلة يابنى ! الليلة ان شاء الله ! « لاتعزينى الكلمات أبكى حزنى لما فاتنى وأقول لها : « هذا ماتقولين فى كل مرة ، ولا أصحو للسحور أبدا ! آه يا انا ! » ٠

وفيما بين حالات النوم واليقظة واسترجاع الماضى وادراك الحاضر تمضى القصة كاشفة لنا مراحل مختلفة من وعى الراوى ، وعى طفولته ووعى يفاعته ووعى رشده وزجولته يتحادث الراوى مع الشابورى وينظر الى وجهه ويتذكر ، ويطرح عليه أسئلته ويحصل على أجوبته ولا يهتم بهذه الأجوبة فى حد ذاتها بل يمضى بعيدا الى هناك ، حينا الى غربته واحيانا أكثر الى ماضيه وطفولته ، وبعود المقطع السابق الذى ذكرناه من القصة فى موضع

آخر تال منها يعود وقد حمل شحنه أخرى من الوعى ومن الشعور الانسانى ومن الاحساس أيضا بالفقد والاستلاب والعزلة يتذكر الراوى حادثة يقظة مفجعة أخرى فى طفولته وقد فاته أن يصحو أيضا وقت مرور الطبلة . يصرخ أيضا غاضبا باكيا قائلا لأمه « يا أمى » لم لم توقظينى للسحور ؟ « وجه أمى حنون كما لم يكن وجه أم ، تكلمنى معذبة الملامح بحنان وجهها » يابنى كم أشفق عليك من ساعة ليلية غريبة فى الوقات « أنتحب لأمى مفطور القلب بوجيعة الامانة الثقيلة المقدرة أقول لها : « يا أمى هذه الساعة موعدى ، والعزف ، على الرق علامتى ، والفوت مقتلى ! » تغمض أمى عينيها وتطوح وجهها الى اليمين والى اليسار تعانى تباريح الفكرة والظنون تقول لى : « آه يابنى ! كم أشفق عليك من اللحاق اشفاقى عليك من الفوت ! يا طفلى يا ابن رحمى ! حشت عنك الأقدار بيدى ، بينما أرضعك لبان قدرى ! « وصوت الطبلة يقترب ، ايقاعها الغريب بعيد غائر سحيق يتسلق من العدم حافة الكون اللانهائى » . ان ما أضافه الكاتب الى هذا المقطع هو وعى الكبار الذى يواجه وعى الصغار ، وعلى الكبار ووعى الصغار يواجهان بعضهما البعض فى الماضى أولا حيث يتوفر الفهم من الكبار والاندفاع من الصغار ثم فى الحاضر ثانيا حيث يحدث تفهم من الصغار الذين أصبحوا كبارا لذلك الفهم القديم لدى الكبار ، وعى الطفولة هنا حيوى مندفع مستطلع ومستكشف راغب فى الامساك بكل شىء وامتلاك كل حدود الزمان والمكان ، وعى الطفولة غريزى بدائى تلقائى يريد للمعرفة لكنه يعيش فى حدود الآن والحاضر ويرغب فى الاندفاع نحو المستقبل ، انه يتعجل النمو والتطور والارتقاء والامتلاء بالحياة ، أما وعى الكبار ، الأب والأم فى القصة ، فيمتلك الفهم والحكمة والمعرفة الرصينة ، خبرة الحياة والوعى بحدود الطفولة ومراحل الحياة المختلفة ، قرر الطفل فى المقطع قبل السابق أنه قد كره أمه حين لم توقظه للسحور كما لم يكره شيئا فى الحياة ، أما فى المقطع السابق فوجه أمه يمتلىء بالحنان المعذب وهو تعبير انعكس على الوجه من خلال صراع دار فى باطن الأم بين احساسات الفهم ثم الخوف والشفقة والحب والتعاطف والحنان وقد اعتمل كل ذلك بباطنها وهى تعانى صراعاتها بين فهمها للحياة واشفاقها على طفلها من اندفاعه ورغبته فى الوصول قبل موعده ، ان الفهم المضاف الى الوعى فى هذا المقطع ليس مضافا الى وعى الأم فحسب ، بل هو مضاف أكثر الى وعى الطفل ، أو هو فهم مضاف الى وعى الراوى الراشد الذى ينظر الآن الى نفسه فى مساقط ضوء ذاكرته أيام كان طفلا مندفعا .

ان مفاهيم وتصورات الطفولة فى الماضى أضيفت اليها مفاهيم وتصورات هامة أخرى لفهم هذا العمل الفنى بشكل عام ولفهم تصورات

الراوى الذى هو ، بطريقة ما ، الكاتب بشكل خــاص ، ان الماضى ليس صورة وردية زاهية فقط ، كما انه ليس صورة قائمة كابيه مظلمة فقط ، انه مزيج من كل هذا ، وفى تعاملنا مع هذه المادة الماضية التى مازالت حاضرة فى نخاع وتصورات وأفكار ومعتقدات الناس فى حياتهم وتفاعلاتهم ينبغى أن نستعين بالفهم والعقل كى نصــل الى النقاط المضيئة فى ذلك الماضى وننميها ونستفيد بها فى الحاضر والمستقبل ثمة نقاط مضيئة فى الماضى فعلا حاول الكاتب وضع يده عليها خلال عمله ، هناك التماسك المفتقد والتكاتف الضائع والتساند المسلوب والوحدة الغائبة ، كانت هناك أشياء فى الماضى لم نفهمها جيدا ، فلم لانعيد اكتشافها شريطة ألا نقف عندها طويلا أو نكتفى بها ؟ قد تكون فى تلك الأشــياء بعض الجذور التى قد تعطينا تمايزا خصبا ، لكن هذه الجذور يجب ألا تمتد لتشمل كل أشجار حياتنا كلها ، الواقع أكثر رحابة من الماضى ، والمستقبل يحتاج منا الى أن نفهم الماضى ونستكشفه جيدا كى يساعدنا ولا يعوقنا ، الهدف هو المستقبل وحياتنا موجودة فى منطقة مضيئة هناك فى الأمام لا فى الخلف ، يجب أن نسعى اليها ونتقدم نحوها ، قد يعطينا الماضى دفعة للأمام ، أما اذا كان سيجذبنا للخلف فلنتخلص منــه ، ليست شخصيتنا التى نسعى اليهـا موجودة فى الماضى فقط ولا فى الخارج فقط ، شخصيتنا تظهر أكثر فى سعينا الدائم الدءوب لتحقيق ذواتنا والكشف عن كل امكانياتنا الابداعية الخلاقة والسعى فى اتجاه الهدف البعيد المستقبل والشخصية المتميزة ، قد نستعين بالماضى أحيانا وخاصة نقاطه المضيئة ويجب أن نستعين أيضا بنقاط الخارج المضيئة أيضا ونتحرك بشكل كلى متكامل نحو المستقبل • قد يبدو هذا خروجا عن القصة لكنى لا أعتبره كذلك ، فالقصة فيها هذا الحنين للماضى لكن فيها أيضا هذا التلميح للاستفادة من العناصر المضيئة فى الماضى كذخيرة مشعة للحاضر والمستقبل ، والكشف عن تصـــورات الراوى تجاه الماضى والحاضر والمستقبل يمكن أن يكون أيضا أحد المداخل الأساسية لفهم هذا العمل الفنى بشكل خاص ولفهم أعمال عبد الحكيم قاسم بشكل عام •

التحـــولات :

بعودة الراوى الى قريته بعد غيبتــه يواجــه بالتغيرات والتحولات الكبيرة التى طرأت على الناس والأمكنة وأساليب الحياة والعمل وقد سبق أن أشرنا اليها ، تدريجيا يراقب الراوى عالم الخارج وتدريجيـــا يقفل عائدا الى عالم الداخل ومتراوحا بين عالمى الخارج والداخل يروى حكايته ، وشيئا فشيئا تبلغ المقارنة بين الحاضر والماضى حدتها خاصة فى أوقات

الصلاة وممارسة العبادات وفى الليالى الرمضانية الحالية مقارنة بالليالى الرمضانية فى الماضى ، ان نوستالجيا الماضى مازالت مهيمنة ، والاحساس الجماعى مفتقد بل ومفقود والاغتراب الفردى حاضر وجاثم ، حتى احساس الراوى بالمكان والزمان فى الحاضر أصبح غير ذلك الاحساس القديم « أرقب المغرب ضجرا ملولا » ان هذا ليس موعدى ، يمضى بى اليه الوقت قهرة واستلابا ، اصفرار الشمس هذا على الفروع وأعالى الحيطان انما هو شحوبى وكآبة نفسى • هذه الساعة قبل غروب الشمس وأفول النهار ساعة حسنة ، وكان ينبغى أن تكون هادئة ، لكنها تروعها وتزلزلها من أساسها مكبرات الصوت تجأر بأشرطة التلاوات والمواعظ المرعبة » •

لقد حل الملل واستولى على مواقع الحيوية والتجدد ، وملأت الكآبة أمكنة البهجة ، الوقت لم يعد وسيلة للتحقق والحضور بل طريقه للفقد والغيـاب ، يتوحد الراوى مع الكائنات الحيـة ومظاهر الطبيعة الأخرى ويخلع من نفسه عليها كآبته وشحوبه ، الضجيج حل محـل السكينـة والضوضاء أبعدت الهدوء وطردته من باحة الحياة ، هذه الكآبة والضجة ومظاهر الأذى النفسى التى تهاجم حواس الراوى ومشاعره تقابلها حيوية خصبة معاكسة تفتح بوابات للتذكر والخيال البصرى « فى الزمن القديم كانت السهرة الرمضانية تبدأ فى دوارنا بعد العشاء والتراويح والحضرة والذكر فى الجامع الكبير ، ويجلس أبى فى الشرفة يسامر ضيوفه ويرتل الشيخ أحمـد فقى الكتاب آيات القرآن على دكة فى آخر الزدهة ويصنع العم حسن القهوة فى ركنه قريبا من الفقى • الآن أسأل نفسى عن السحر فى تلك الأماسى القديمة ؟ أكان يفيض على من فرحـة الأب بضيوفه فى الشرفة ؟ أم من مجلس المقرىء على دكته والى جانبه من يفرد المصحف الكبير على حجـره ويتتبع السطور بعينيه ، أو من ينصت ويستعبر ؟ أم كان السحر يأتى من مجلس صانع القهوة ، قدامه يوشى موقد الكيروسـين ، عليه الابريق ، وهناك من يساعد بغسل الفناجيل أو جلب الماء أو المسامرة بحديث طيب ؟ من أين أتى السحر فى تلك الأماسى القديمة ؟ درت بسؤالى من مجلس ، كان الدوار سـعيدا والشياطين كبلت وأمن الليـل ، وأمن محضن الأم » •

مازال لدى الراوى ذلك الحنين القديم لذلك السحر ، مازالت لديه هذه الرغبة الغلابة للعودة الى احساسات الطفولة الأولى البكر حيث الحنين وحيث التماسك وحيث السحر وحيث الدفء الانفعالى الذى يكون فى أقصى درجاته فى تلك اللحظة الخاصة التى يستشعرها الطفل بينما تقوم أمه باحتضانه ، ان المقابل لذلك الآن هو البرود وهو التشتت وهو الاستلاب

وهو الوحدة وهو الملل وهو فقدان البهجة « أطير الى دارنـا فزعا كبومة تخيفها الاصوات والضوضاء • أسرع الخطى تحت رجوم مكبرات الصوت تجار بالتراتيل والغنج ، بالموعظة الحسنة والدعارة • أفر من الضحك والزعيق من خبط اوراق اللعب فى الطبالى • أدفـع بابى أفتحه اجتـاز مقبرة وسط الدار الى مرقدى هنا على ظهر الفرن • أنام كل ليلة مبكرا • امضى عبر الليل الى نهار رمضان دون طعام ، أجوع حتى يؤذن بالاكل فى دورة مرهقة مملة » • ان الراوى يهرب من المكان الخارجى حيث البيوت المتغيرة ، الى فوضى فى العمارة والناس ، المتحولة الى عشوائية فى التفكير والسلوك ، الى المكان الداخلى حيث مازالت هنـــاك بعض زوايا الماضى وعناصره محتفظة ببريقها القديم ، انه لا يستطيع مداومة النظر الى عناصر الحاضر المتحولة : النـــاس الذين اكتسبت ملامحهـم ســـمات التشكك والارتياب ، والمحاصيل تغيرت وتلفت وجفت الضروع وتبدلت المواســم والأزمنة » الشجيرات هزلانة ضاوية شاحبة على طول الخطوط فى فدانى الصغير ، استعصى على سر عجزها وآفتها وقفلت راجعـا ، أمشى بجوعى فى النهار الرمضانى القائظ • « جائع بلا ورع ولانية ، فقط لادفع عن نفسى مذلة أن آكل فى النهار والناس حولى جوعى • أمر على دارنا ، قفرت شرفته من أبى وأصحابه وعلى الأرائك البلى والتراب » •

أن التحولات التى حلت بالنباتات والحيوانات والنـاس والمكان والزمان حلت أيضا بالراوى رغم اندفاعه الحاد نحو زمان ثابت ومكان غير متغير ، زمان ومكان يتواجدان فى أعماق وعيه وذاكرته ، انه شيئا فشيئا يدرك ذلك التحول الذى طال كل شيء وأبدله الى نقيضه ، وهو يدرك أن ذلك التحول قد جاء نتيجة للفقدان ، فقـــدان ذلك الشعور القـديم بالهدوء والتماسك والاحساس بالآخـــر ، أما ما جاء الآن فهو التشكك والخداع والارتياب واستخدام الأداة للقيام بوظيفتها وعكس وظيفتها ، ذلك الاتجاه السلوكى الواضح فى فوضى استخدامنا للأشـياء حتى تفقد تمـايزها وشخصيتها ، فمكبرات الصـــوت « تجـار بالتراتيل والغنج ، بالموعظة الحسنة والدعارة » أفر من الضحك والزعيق ، خبط أوراق اللعب فى الطبالى « ان ذلك الاختلاف والفوضى هو ما يحاول الراوى البحث عن نقيضه من خلال بحثه فى أعماق ذاكرته عن مشاهد ورموز كانت مضيئة هناك ، لكن هذا البحث يبدو أنه أحيانا لايستطيع الهروب دائمـــا من حصار الحاضر ، الذى يخاطب حواسه فى كل لحظة من لحظات حياته ، ان دورة الماضى التى كان الراوى يستعجلها فى طفولته كى تمر وتحدث وتتكرر تتحول الآن فى حاضره الى دورة مرهقة مملة بطيئة الايقاع كثيبة الحركة ، والتحولات التى تحدث لاتشمل قريته بعناصرها الحية والساكنة

فقط بل تمتد شيئا فشيئا لتشمل عناصر اراد هو ذاته أن يبعدها عن التحول ، ان التحولات في الاتجاه السلبي تمتد تدريجيا لتشمل صديقه الشابوري وتشمله عوذاته كل عناصر وخصوصيات واقعه ، وهناك دائما في القصة تلك المقارنات التى يعقدها الراوى ما بين عناصر الماضى الحية والساكنة وخصائص وعلاقات هذه العناصر ثم التحولات التى طرأت عليها فى الحاضر ، وتبدو لدى الراوى كما لو كانت هناك نزعة لرفض الحضارة الحديثة ولفظ كل منتجاتها ، لكن هذه النظرة تبدو سريعة وسطحية حيث أن نهاية القصة يحدث فيها ذلك التركيب الأصيل بين الماضى والحاضر ، ان الحاضر ممثل فى حالة انفصاله وقبل وصول الراوى الى الوعى الكلى فى صورة مشهد تحضر فيه كل عناصر وعلاقات التفكك والانهيار فالجدران لا رأت ولا سمعت ولا كانت هنا ، « وهذا الصمت » المنصوبة سرادقاته المتربة فى الباحة أزلى لم يجرب أنسا ، هذه الدار ليست دارنا ولا تشبهها الا كما يشبه القبر عنفوان حياة صاحبه وتوهجها ، جلست فى الباحة تمتد أمامى شواهد قبور التذكر وأنا الثاكل الوحيد « ان الحاضر ميت والماضى حى والكلام صمت والصمت كلام » كل ذلك بمعناه الدلالى المجازى ، يحيط الراوى مصباح الزيت القديم بكل مشاعر الحب والتكريم ففى نوره تصبح جميع الأشياء تتوهج ، أما المصباح الكهربى ، فهو ضعيف التيار مشنوق من حبله فى السقف ، شاذ وغريب ، ولكن هذه النظرة سوف تتغير فى نهاية القصة حين يمتلىء المصباح الكهربى بقوته وينشر ضوءه على كل المكان ، وعموما تبدو علاقة الماضى بالحاضر فى هذه القصة علاقة مركبة ، وهذه العلاقة لن تكون واضحة ومتبلورة الا بتعرفنا على المفتاح الأساسى لهذه العلاقة : طبلة السحور .

ما هى طبلة السحور ؟

يكثر الراوى من التساؤل حينا مع الشابورى فى طفولته ، وأحيانا أكثر مع نفسه فى طفولته ورشده « ما هى طبلة السحور ؟ طبلة السحور ... ما هى ؟ » وتكون كل الاجابات مؤكدة لحقيقة واحدة وحيدة لا يقبل سواها ، طبلة السحور رمز وأداة فاتحة لعالم آخر مقابل لهذا العالم ، طبلة سحور حلم ، طبلة السحور حقيقة ، طبلة السحور رمز وعلامة على رمز وحقيقة ، وحياة الراوى كلها بحث عن هذا الرمز وهذه الحقيقة هو يطرح دائما على نفسه تساؤلات من قبيل « أليست الحقيقة الموجودة داخلى أكثر الحقائق يقينا ؟ لماذا اذن أبحث عن برهانها حولى ؟ لماذا أشرط يقينى بما ليس ليس من جوهره ؟ الأليق أن أتصرف وأصمت وأغمض ، وأن أبتهل لايمانى ، ذلك هو كبريائى ورقبى مواعيدى ، لاتأخذنى قبل ادراكها سنة

ولا نوم » . ان الطبلة تبدو هنا كما لو كانت مخلوقا سحريا يقبع فى المسافة الفاصلة بين الظل والنور ، اليقظة والنوم ، الحقيقة والحلم ، انها ليست ذلك الجسم الاسطوانى المفرغ الذى يجمع بين نعومة الجلد المشدود وخشونة الخشب او الفخار والذى يصدر أصواتا معينة حين ترتطم به العصا فى يد المسحراتى فى ليالى رمضان كل عام ، بل هى يقين مقيم هناك فى وعى الراوى بكل المعانى الطيبة ، الجميلة والخيرة ، الخالدة التى هى أقرب من غيرها الى طبيعة الانسان وحقيقة الحياة ، تلك الطبيعة والحقيقة التى نالتها كل مظاهر التغير التى أراد الراوى الهروب منها أحيانا ومواجهتها أحيانا أخرى . انه يقول لنفسه دائما « تخمد الحقائق خارجى فتتوهج حقيقتى وتزهر » يتتبع الراوى علاقته بالطبلة فى مراحل حياته المختلفة ، تغيرات مفردات وعناصر حياته ، تغيرات علاقاته بالناس والمكان والزمان ، لكن ظلت علاقته بالطبلة ثابتة خالدة سرمدية لاتتغير ، هى يقينه الوحيدة ، وحلمه الذى أرقه وأيقظه فى ليالى الغربة المدلهمة ، وفى أماسى الوطن الغائبة يتوحد الراوى حينا بالطبلة فتستمد لغته ايقاعها ومفرداتها من الايقاع الصوتى المميزة للطبلة ، فيعلو ايقاعها فى نفسه محاولا أن يتغلب على الايقاع الحاضر لكآبته « ابتسمت مكتئبا وأنا أتذكر طبلة السحور . كان الليل دليلى اليها . الليل الرمضانى اليقظانى بالنور والتراتيل والمؤانسة كان سكنى الى الخفق الحبيب ، الى الايقاع العجيب ، الضرب على الجلد المشدود . لم أكن بعد قد شهدت الطبلة فى عمرى أبدا ، وان كنت عرفت دائما أنه منذ دق قلبى للرنين المروع قدر مقدور على النطفة حتى وهى مازالت عاطفة ونية . قدر أحيانى وأبقانى فى الليالى القديمة سهران مراقبا ، وهزمنى النوم قبل الساعة السحرية ، أفقت من نومى على فجيعة الضحى العالى » يبدأ هذا المقطع وينتهى بحروف وعلاقات حروفية خفيفة لينة حافته الرنين الى حد ما مثل اللام والياء ، لكن فى قلب المقطع تحضر حروف ناقلة لايقاع الطبلة ورنينها كالقاف والظاء والدال والنون والفاء وهذا التصوير ينقل رغبة جارفةلدى الراوى فى التوحد مع هذا الرمز وامتلاك تلك اللحظة ، وهو امتلاك قد يبدأ بالصوت ، ذلك الصوت التى يتحول الى معنى ، يتحول الى كلمة من خلالها يبدأ الوجود الحقيقى .

ان علاقة الراوى بالطبلة هى علاقة وجود ، كما انها أيضا علاقة مراحل للوجود وعبور لمراحل الوجود ، ان الطبلة هى أداة رمزية لعبور الشخصية ، فى القصة بين الحالات التالية :

١ — من النوم الى اليقظة ومن اليقظة الى النوم أى بالمعنى البسيط : من حالة معينة من حالات الوعى الى حالة أخرى من حالاته أو تحولاته .

٢ — من الافطار الى الصوم بكل ما تعنيه معانى الافطار والصوم من دلالات الضعف والمجاهدة والقوة والارادة .

٣ — من الهدوء الساكن الصامت المرتبط بالنوم والموت الى الرنين اللحن الأليف الحبيب الباعث على الحياة وعلى تجدد دوراتها .

٤ — من الفردية الى الجماعية ، فالانسان وحده فى الليل ينام ويغيب لكن الطبلة توقظه وتوقظ غيره فيتجمع الناس حول شىء ما مشترك واحد .

٥ — من السلبية الى الايجابية ، فالطبلة توقظ النائم السلبى المستقبل وتحوله الى يقظ فاعل نشط ايجابى يبدأ الحياة أو يستعد لبدء يوم جديد من المعاناة والمكابدة .

٦ — من الطفولة الى المراهقة ، وهذا يجعل الطبلة فعلا رمزا طقسيا عبوريا يجمع فى طياته كل المعانى النفسية والاجتماعية السابقة ، فالطبلة لها معناها فى نقل الانسان من النوم الى اليقظة ومن غيبة الوعى الى حضوره ، أى أن لها معنى اخراج الانسان من غيبوبة النوم الغامضة الى وهج اليقظة المتألقة ، ومن غياب الموت الى حضور الحياة ، ثم ان لها أيضا معنى عبور الانسان من طفولة وعيه بكل ما فيها من ذكريات وأحلام الى رشادة عقله بكل ما فيها من أفكار وتصورات ، والقصة التى نناقشها هى تردد وتراوح وتصوير دائم بين عمليات العبور ومقاومة العبور لدى الراوى ونواتج هذا العبور ، بين محاولاته تجاوز مرحلة ثم محاولاته العودة الى تلك المرحلة التى تجاوزها حين يكتشف دائما أن المرحلة الماضية كانت أفضل من المرحلة التى تم العبور اليها ، أو أن هناك مرحلة ما أخرى ، يمكن أن تكون موجودة وتكون أفضل من كل هذه المراحل ، والمرحلة تفهم هنا بمعنى مرحلة الوعى (النوم — اليقظة والموت — الحياة والصمت — الكلام والجهل — المعرفة) أو مرحلة الجسد (الراحة — التعب — أو العكس والجوع — الشبع أو العكس) . أو مرحلة العمر (الطفولة — المراهقة — الرجولة — الكهولة) . وهى أيضا رمز لحالات الوعى الجماعى المختلفة أثناء التماسك أو التفكك ، ورغم كل عمليات المرور والعبور والانتقال هذه ظلت الطبلة تقوم بدورها البارز كحقيقة وجودية تعلق بها كيان الراوى ، يتتبع الراوى الطبلة فى يقظته ونومه ، وفى غربته وحضوره ،

في طفولته ويفاعته ورجولته ، يتتبع دائما صوتها اما واقعيا أو تصوريا أو تذكريا وتتغير انفعالات وهواجس نفسه ما بين البهجة والكآبة مع تغيرات ايقاعات الطبلة ما بين الحضور والخفوت ، تصبح الطبلة هى البادئة لدورة حياته وهى الناهية لها وهى المسيطرة عليها ابان ديمومتها « والصوت يقترب ، قادما من كل صوب ، متفجرا من داخلى ، يهزنى ، يرجفنى ، ينثرنى رمادا فى كل حبة من صوت ورجع ، شوق ودمع ، اننى أنا هذه العتامة الفضية الجليلة ، ندى بارد الأعضاء وخائف يسع هذه الدنيا خوفى ، أفرد ضراعتى على شسوع العالم ، مغمض العينين ، شامخ الأنف ، ممدود الذراعين ، مبسوط الكفين ، عرقان ودامعا » ٠

تتغير انفعالات الراوى ابان تذكراته مع تغيرات ايقاعات الطبلة ، تتحول الطبلة الى سر لوجوده وجوهر لحياته ، مع اقتراب صوتها يجد ذاته ويكتشف سر أزماته ، يكبر وعيه مع اقتراب صوتها ويخبو مع خفوته ، وشحوبه ، يكبر ويكون له فى مجلس الكبار مكان ومع ذلك يظل انشغاله بالطبلة « مازال بعد حارقا ، يسمع المتسامرون صوت الطبلة ويبتسمون أسال الوجوه الكهلة المبتسمة اليس فى كل مخيلة : طفل موعود بسؤاله العصى ، يظل فى حضنه نابضا بلا جواب ؟ اننى كبرت حتى قبلت ، لكننى بقيت أعجب للمرارة تخالط فرحتى بنفسى وتكبر معى بمقدار ما أكبر حتى عزمت على السفر ، » وتجربة هذا السفر لاتحضر فى القصة الأولى الا فى شكل لمحات سريعة واشارات عابرة كما لو كان الراوى يريد نسيانها وابعادها تماما عن ساحة الوعى وجدران الذاكرة ، يقوم الكاتب بتقطيع مشاهد القصة فتتداخل فيها لحظات الماضى مع لحظات الحاضر ولحظات الوعى مع لحظات غياب الوعى ، لحظات اليقظة مع لحظات النوم لحظات الخارج مع لحظات الداخل وفيما بين هذه اللحظات تحضر الطبلة دائما بايقاعاتها ودقاتها وحاملها والعتمة الشفيقة التى تصاحبها ، والنور والظل اللذين يحيطان بها ، والحياة بكل تفاصيلها ومفرداتها ومكوناتها التى تكتسب خصائصها المتميزة فى وعى الراوى من تأثرها بصوت الطبلة وبحركة حاملها » يزداد صوت الطبلة اقترابا ، ويزداد خوفى أن يأبى أبى مساعدته ، أنظر متوسلا حتى أرى اقبال أبوى على ، أسلم يدى ليدين حانيتين ، أبى وأمى عن يمينى وشمالى ، يد أمى صلبة خشبة ويد أبى سمينة ناعمة ٠ وجه أمى فيه تعب النهار والهم بمواعيد الليل والقلق من أجل غيرى وجه أبى فيه أنفاس من قراءة الشيخ أحمد المبحوح الكسير الصوت ، أقوم ٠ وهن مسنود من يمينى وشمالى بحول أبى وصلابة امى ٠ أقوم رجلاى حائرتان ، لكننى معلق طائر

على متن حنان أبوى غرفتنا ترحمها أنفاس نوم أخوتى ورائحة اناء البول ، وأنا أرقص معلقا فرحان والطبلة تهوى الى » ٠

تتداخل مستويات الوعى هنا ، يتداخل وعى الصغار بوعى الكبار ، وعى الصغار الذين صاروا كبارا بوعى الكبار الذين صاروا أكبر ، تحضر فى ذهن الراوى وقد كبر تلك المقارنات الدائمة التى كان يقوم بها عقله بين صورة أبيه وصورة أمه ، صورة وجه أبيه بما فيه من أنفاس قراءة الشيخ أحمد بصوته الكسير المبحوح الذى انعكس فى ادراك صورة الأب على أنها كانت أكثر وأكثر خفوتا لكنها أكثر سحرا ومتجهة الى اليمين وصورة الأم الأكثر صلابة وأكثر انشغالا بالحياة وصورتها فى ناحية اليسار ، لكن الصورتين معا تكونان صورة واحدة من الحنان الخالص الكامن هناك فى أعماق الذاكرة والذى يختلط مع صورة الأخوة والأخوات وصورة الطبلة والنور الذى يغطى جميع المخلوقات التى تقيم مع الراوى فى المنزل ممتزجا بصوت الطبلة الذى « يرن على كتلة واجهة دار الحريرى قبالتى ، تنفطر الملامح الحجرية وتعانى الجدران قدامى كأنما فى صميم غليظ الطوب قلوبا شقيقة لقلبى ٠ يقترب الصوت ، أدرك اقترابه وكيف سيكون حضوره وشهوده ، وكيف سيبتعد مرة أخرى ، يغيب فى غور سحيق حتى يشبه البدء الختام ، يلتئمان بلا ثغرة فينفيان الغياب ، وأنا استحضر اكتمال الدورة ، أعيش الرقبى والتحق والانصرام فى تعاقب ملهوف وفرح وأسى » ٠

ان الوعى هنا يسترجع الصوت ويتوقعه ، فهو يعرفه ويدركه ويعايشه ، ويسترجع ذكريات خاصة كانت له فى المكان ، وصوت الطبلة موجود بداخله أكثر مما هو موجود بخارجه ، هذا الوعى يتحرك شيئا فشيئا نحو النضج والاكتمال ، ان دورة الماضى السريعة ودورة الحاضر البطيئة تنصهران معا شيئا فشيئا وعبر القصة فى ذهن الراوى فيكونان لنا دورة ثالثة يمتزج فيها الحضور بالغياب والاثبات بالنفى ، دورة تجمع بين الانتظار والترقب والتحقق وما يصاحبه من لهفة وأفراح وبين الشعور بالانصرام والانقضاء وما يصاحبه من أسى وآلام ، ويدرك الراوى صاحبه الشابورى فى صورة أخرى ليست مخالفة ولكنها مضاعفة كاشفة « ليس هذا الشابورى الذى عرفته ، وهو أيضا ليس الشابورى الذى عجزت عن معرفته ، انه حالة ثالثة مشتقة مما يلابسنا من حال يستبهم كلما اشتد الدورى فى غياب حتى الذهول ، وحضور حتى انتقاء الماضى والآتى ، وحتى يكون كل التعبير تساؤلا ملحا يدق بقبضة من حديد على حافظة الدنيا نشدانا لاجابة منسية » ٠

طبلة السحور

عبد الحليم قاسم

والرجل يمضي بها في ليل الحارات كتلة من الظل
في شفيف العتامة ، والقرية كلها قلوب
مشدودة الجلد مُشتاقة للأصداء العميقة
الغليظة . الإيقاع مبهم قادم من أعماق
الوقت وشيء فيه ، ديمومة مدورة
باهتة نابضة ، بينما رق الفؤاد
المستلب نهب للصوت وللتذكر .

كنت أصحو من نومي على ضجة الضحى العالي ، وأن أحداً لم يوقظني
للسحور . ينصدع الصوت قلبي . أقفز من فراشي على ظهر الفرن إلى
قعر الغرفة ، فإلى وسط الدار . أجري إلى أمي ، أجذبها من
طوق ثوبها ، آخذها إليّ من انشغالها ، أصرخ بها : « يا أمي !
أمي إيه لم توقظيني للسحور !؟ » وأبكي ، موصول قهري بنهر دمع
عارم في داخلي ، أبكي : « آه يا أمّا ! » تواسيني أمي منفطرة القلب
من أجلي وضاحكة عليّ : « يابني ! هذا ما أكلنا منه في سحورنا .
ها هو ! هنا ! خذ ! كل ! » وأذكر أمي كما لم أذكر شيئاً من
قبل . إنها لا ترى لهفتي وشغفي ، تنكر حرقتي وتستخف بحنيني .
أصرخ بها : « لا أريد طعاماً ! لا أريد طعاماً ! أريد أن
أصحو للسحور ، وأن أرى الطبلة ! » تطلني أمي معذبة الملامح
بين الضحك والرثاء : « إذن الليلة يابني أوقظك للسحور ! الليلة
يابني ! الليلة إن شاء الله ! » لا تعزيني الكلمات . أبكي حزني
لما فاتني : « هذا ما تقولينه في كل مرة ! ولا أصحو للسحور
أبداً ! آه يا أمّا ! » .
بعد العشاء والتراويح والحضرة والذكر في الجامع تبدأ السهرة
الرمضانية في دوارنا . أبي جالس في الشرفة يسامر ضيوفه .
الشيخ أحمد فقي الكتاب يرتل آيات القرآن من على دكته

الصفحة الأولى من مسودة قصة "طبلة السحور" ومقارنتها بالصفحة الأولى من القصة المنشورة تكشف عن بدايات عمليات التغيير التي قام بها الكاتب في القصة.

ان الحالة الثالثة هنا هى الحالة التى توصل اليها وعى بعد حفره الطويل فى أعماق ذاكرته ، هذه الحالة هى حالة ما بين المعرفة والجهل ، الشك واليقين ، حالة حدسـيـة ذات كشف مباشر تستعصى على المنطق الجامد ، استبصار بالواقع والذات فى رؤية سريعـة مباشرة مع حدوث انصهار بين الأزمنة والأمكنة والشخصيات حالة ملتبسة يكون الحضـور فيها وبها ومنها واليها ممكنا فقط من خلال الغياب ، حـالة يمتزج فيها المـاضى والحاضر والمستقبل فى ديمـومة أبدية مسـتمرة ، فى مثـل هذه اللحظـات التى نادرا ماتزور الوعى يحـدث ذلك الكشف والاقتراب من الحقائق الخالدة ، وقد كانت وسيلة الراوى للاقتراب من هذه الحقائق وتلك اللحظات هى طبلة السحور ، فمن خلال دقاتها طرح الأسئلة ومن خلال ايقاع هذه الأسئلة وتراكمها حدث ذلك الكشف الذى يبدو مباشرا لكن الطريق اليه كان مفروشا بالأسئلة الصعبة والاستفسارات العصيبة . وقد عبرت هذه الأسئلة والاستفسارات عن تلك الروح القلقـة المنبثقـة المستطلعة التى تبحث وتتحرى وتتساءل وتتشكك وتعبر عن رغبة عميقة فى الفهم والمعرفة ، ان عمليـات الحفر التى قامت بهـا دقات الطبلة وأسئلتها كشفت عن ذلك الوعى الخاص لدى الراوى ولدى الكاتب بسر الحياة وسر الانسان وحيث تظل الطبلة موجودة دائما ويمضى صوتها لكنه كما يقول الكاتب لاينصرم » انما ال الى محاق فى دورة مقدورة أبدية .

هذه الأسئلة وهذه الاجابات التى طرحهـا الراوى فى واقع الأمر ليست كافية ، انها تحتاج منا أيضا ان نمضى خطوات قليلة أبعد مع صوت الطبلة فى أعماق كاتب القصة ومبدعها عبد الحكيم قاسم ، وفى واقع الأمر ليست هناك فروق كبيرة بين قناعات الراوى وقناعات الكاتب فالراوى هو الكاتب والكاتب هو الراوى ، لكن تظل هناك بصفة خاصة فى هذه القصة امكانية لقول شىء آخر جديد .

حركية الابداع :

قال بيكاسو قبل رسمه للجيرنيكا عام ١٩٧٣ بسنتين « قد يكون من المثير للاهتمام تماما أن نحتفظ فوتوغرافيا ، ليس بمراحل ، ولكن بعمليات تناسخ اللوحة ربما اكتشف المرء حينئذ الطريق الذى يسلكه العقل فى تجسيده للأحلام » .

اتيحت لكاتب المقال فرصة سماع قصة « طبلة السحور » حين ألقاها عبد الحكيم قاسم ذات أمسية على جمع من الأدباء والمهتمين بالأدب ذات

أمسية من أمسيات صيف ١٩٨٦ فى اتيليه القاهرة وقد حدث حولها نقاش كثير ، وكانت اتجاهات التحبيز والموافقة تقوم فى مقابلهـا اتجاهات من الانتقاد والمعارضة ثم قام عبد الحكيم قاسم باعادة كتابة هذه القصة مرة أخرى ونشرها بعد التعديلات التى قام بها عليها فى مجلة « القاهرة » فى ديسمبر ١٩٨٦ وأتيحت لكاتب المقال فرصة الحصول على المسودة الأصلية للقصة ثم كانت لديه الصورة النهائية لها المنشورة بمجلة القاهرة بما فيها من تعديلات وقد أثارت هذه التعديلات رغبة ما فى نفس كاتب هذه الدراسة لتتبع بعض طرائق العقل الابداعى التى يسلكها فى تجسيده للأحلام :

١ ـ النسخة الأولى من القصة تتكون من حوالى سبع وأربعين فقرة والنسخة النهائية منها تتكون من حوالى سبع وخمسين فقرة ، ومع ذلك فان جوهر العمل وتصوره الأساسى ظل كمـا هو ، ان ما قام به الكاتب يتلخص فى قيامه بتعديل وتغيير مواقع الفقرات والأحداث ، وخلال ذلك قام بتغيير الوجهة التى نظر من خلالها الى الموضوع ، لكن تغيير وجهة النظر لم تقم بتغيير الموضوع بل زادته وضوحا وبلورة ، كما أنه قام أيضا بالدمج بين فقرات معينة وفى أحيان أخرى قام بالفصـل بين الفقرات والتقطيع فيما بينها اتفاقا مع تراوحه وتردده الدائم فيما بين الحاضر والماضى والخارج والداخـل ٠

اننا نلتزم هنا بمعنى محدد للفقرة ، فالفقرة مجمـوعة من الجمل التى تحمل فكرة معينة أو حالة معينة أو بالتحديد حركة معينة ونهـاية الحركة تعنى نهاية الفقرة لكنها قد لاتعنى نهـاية الفكرة ، فالفكرة قد تستغرق عددا من الفقرات ومن ثم عددا من الحركات ، والحـركة كمـا نقصدها هى حـركة الوعى التى ينتقل بهـا من الداخـل الى الخارج أو بالعكس أو من الحاضر الى الماضى أو بالعكس أو غير ذلك من أشـكال الانتقالات الموجودة بالقصة وهى كثيرة ، والآن فلنحاول أن نحدد أكثر بعض مظاهر التباين ، أو بالأحرى بعض مظاهر التشابه والاختـلاف بين الصورتين المتاحتين للقصة ٠

٢ ـ بعد أن نمر عبر فاتحة القصة أو مدخلهـا التى هى خاتمتها أو نهايتها حيث أن شكل القصة هو شكل دائرى بدايته هى خاتمته وفيما بين البداية والنهاية هناك دوائر عديدة قد تتسـع وقد تضيق ، بعد أن نمر عبر هذه الفاتحة اللازمة التى هى متشابهة فى صورتى القصة نصـل الى الفقرة الأولى منها ، فى هذه الفقرة الأولى فى المسودة الأصلية يصور

الكاتب حالة يقظته مفجوعا ابان الضحى العالى بعد أن فاتته متعة اليقظة . ابان السحور فيجرى الى أمه صارخا باكيا شاعرا بالقهر لأنها لم توقظه للسحور ، أما فى الصورة النهائية المنشورة فى القصة ، فليس الطفل هو الذى يحمل الفكرة والحالة ، بل الراوى بعد أن كبر واغترب ثم عاد لقريته فوجد أحوالها قد تبدلت وناسها قد تغيروا ، وفى الفقرات التالية من المسودة الأولى تسود حركة التذكر وتكون أحلام الطفولة وذكرياتها وأفراحها وأحزانها وأشجانها ، تمتد حركات وعى الطفولة بدءا من الفقرة الأولى (بعد الفاتحة) فى القصة الأصلية وحتى الفقرة الخامسة والعشرين، وتبدو هذه الفقرات بحركاتها وحالاتها ، كما لو كانت تمثل بذاتها قصة مستقلة كاملة ومكتملة ، أما فى الصورة الثانية من القصة فان عمليات رصد الواقع الحاضر بعد العودة من غياب السفر لم تستغرق سوى حوالى خمس فقرات تمتد من الفقرة الأولى بعد المفتتح وحتى الفقرة السادسة ثم

٣ ــ ان التباينات التى حدثت فيما بين الصورة الأولى والصورة الثانية من القصة لاتشتمل فقط على تغيير الأزمنة وتقطيع الحركات والدمج بينها بل تشتمل أيضا على عمليات الحذف والاضافة لبعض الجمل والكلمات ويتضح ذلك بجلاء عندما ننظر الى صورة الصفحة رقم (٤) من المسودة الأولى من القصة ونقارنها بمثيلتها من القصة المكتملة ، من ذلك مثلا أن الفقرة التاسعة فى الصورة الأولى تبدأ بجملة « عرفته وذكرته فى ذهلتى وغيابى . انه يلعب معنا ... » هذه الجملة غير موجودة فى الصورة الثانية من القصة وتأتى الاشارة الى لعب الأطفال الجماعى فى الصورة الثانية فى الفقرة الخامسة فى مقابل الفقرة التاسعة من الصورة الأولى فى صيغة الماضى « كان » فى حين أن هذه الجملة فى الصورة الأولى تشير الى الحاضر « أنه » وقد كان التحويل الذى حدث فى صيغة الزمن من الحاضر الى الماضى متفقا أكثر مع التحويل الكلى الذى حدث فى القصة فيما يتعلق بما قام به الكاتب من فتح تلقائى لبوابات الزمن والتذكر واستقبال فنى متجدد للمادة المتدفقة عبر هذه البوابات والصهر الجديد لجسد العمل .

٤ ــ نفس الشىء أيضا يمكن قوله على الفقرة العاشرة فى الصورة الأولى التى تقدمت فصارت الفقرة السادسة فى الصورة الثانية ، ولكن حدثت هنا عمليات حذف واضافة كثيرة فهذه الفقرة تبدأ فى الصورة الأولى « وقد حكى لنا شابورى أن ... » فى حين أنها تبدأ فى الصورة الثانية بجملة « سألته : أما زلت تدور بالطبلة يا شابورى ؟ » وهذا التساؤل يرد فى الصورة الأولى فى الفقرة أو الحركة ٢٩ ، كذلك فان المعلومات الواردة

حينما صار حامل الطبلة في شبابه يجري حرفته ، في تؤدة وتشتت وعي حرفته . نعم إنه هو الشابوري بعينه ، أمر رفاته لعبي بلا إشتباه . ليس سباقيهم ، لكنه واحدهم على أي حال . إنما هو فقط مطول ، جمعت العلة فيه مزيجاً عجيباً من الهرم والطفولة ، جمعتها في بدن ذابل هش وجلد ناعم متغضن ، وملامح كئيبة عجوزه . فهو صبي يملك سر السنين ، ورجل فاقد بطش الرجال . طفل بلا طفولة وكبير بلا هول .

عرفته وذكرته في ذهلتي وغيابي . إنه يلعب معنا ، يقذف مثلنا ، يجري ويناطر ، يخزف ويهدف ، يشكل ويسف ، يهد ويبوخ ، يكبر ويسخر ، وحتى نكيد له .. ونسخر منه ، وأحيانا نفزع به ونهبه ، وأحيانا نلاحقه ونؤزيه . لكنه يبقى دائما مخصوصاً بحاله نائياً بحقيقته . لا تكون معاشرته ومحالفته ، ولا يكون له يقيناً . جوهر له صفات غريبة منطقها على إدراك الحواس ...

إذ قد حكى لنا الشابوري أنه أبوه الفقي الذي مات وتركه وأمه العيان العجوز أورثها صنعة شائعة في الطبلة . عليه أن يدور بها حول البلد ساعة السحور أياما معلومة من شهر رمضان . الحكاية تخالط أوقات لعبنا ، وهي الآن تتبعثر عباراتها وصورها ومشاهدها في زوبعة الضجيج العاتية . فهي في عقلي إختلاط معناها بعجن الشابوري إقترابا من مداركي وإستعصاء على فهمي . أتساءل ، كيف تكون الطبلة حتى يحملها ويدور بها الأبله السخيف هذا ؟ وأحيانا أتوهم أنه ليس للطبلة سوى هذا الكيان الشاذ العجيب يستنطقها سحرها ويروعي به الدنيا في ساعة حائرة متفكرة من ليل رمضاني إنه تخمصه جفنه لا ينام قلبه .

لكن لا ، هذا ليس الشابوري الذي عرفته ، وهو أيضا ليس الشابوري الذي عجزت عن معرفته . إنه حاله ثالثة مشتقه مما يلد بيننا الآن من حال يستبهم كلما إشتد الدوي في غياب حتى الأصداء ، وحضور حتى إنتفاء الماضي والآتي ، وحتى يكون كل التعبير تساؤلاً ملحاحاً يدحو بقبضة من حديد على حافظة

الصفحة رقم (٤) من مسودة القصة ومقارنتها بمثيلتها من القصة المنشورة تكشف عن ذلك الصراع الكبير الذي احتدم في عقل المبدع بين النص المكتوب والنص الذي اراد كتابته .

بشأن والد الشابورى تأتى فى الصورة الأولى فى صيغة أنه حكاها للراوى ولأصدقائه فى حين أنها تأتى فى الصورة الثانيـــة فى صيغة المعلومات الراسخة الشبيهة ، بالمعلومات التى يعرفها الشخص وكأنهـا معلومات خاصة بحياته هو وليست بحياة الآخرين ، والصيغة هنا توحى أكثر بذلك التوحد الذى كان بين الراوى والشابورى وبكل ما يتعلق به ، بطبلتـه وشخصه وأبيه وغير ذلك من المتعلقات ، وبعد ذلك فان هناك أيضا بعض الكلمات التى حدثت لها تغييرات بالحذف والاضافة فى هذه الفقرة مثل كلمة « الطبلة » فى الصورة الأولى بينما هى « طبلة البلد » فى الصـــورة الثانية ومثل جملة « عليه أن يدور بها حول البلد ساعة السحور » فى الصورة الأولى التى تحولت الى « على الشابورى الابن أن يدور بهـــا فى الحارات ساعة السحور » وكذلك جملة « الحكاية تخالط أوقات لعبنا » فى الصورة الأولى تحولت الى الحكاية خالطت أوقات لعبنا « فى الصورة الثانية ، وجملة » وهى الآن تتبعثر عبارتها وصورها ومشاهدها فى زوبعة الضجيج العائية « فى الصورة الأولى تحولت الى جملة » وهى الآن تشحب عبارتها وتهمد صورها ومشاهدها فى همود نفسى وجوعى وظمئى ومعاناتى اليوم الرمضانى القائظ « فى الصـــورة الثانية ، وجملة » هى فى عقلى اختلط معناها ... » فى الصورة الأولى تحولت الى « والحكاية فى عقلى اختلط معناها ... » فى الصورة الثانية وجملة « أتساءل ، وكيف تهون الطبلة حتى يحملها ويدور بها الأبله السخيف هذا ؟ وأحيانا أؤمن أنه ليس للطبلة سوى هذا الكيان الشاذ العجيب يستنطقها سرها ويروع به الدنيا فى ساعة هامدة متفكرة من ليل رمضانى ان غمض جفنه لاينام قلبه» فى الصورة الأولى تحولت الى الصيغة التالية فى الصورة الثانية « أنظر له أرقب اجابته على سؤالى وهو يقول لى ، أدور بالطبلة فى أيامى والشركاء كل فى أيامه » قلت : « وما زلت تمر ببابنا أيضا ؟ » هذا فى حين جاءت الجملة الخاصة الواردة فى الفقرة السادســة والتى بدأت بقول الراوى « أتساءل ، كيف تهون الطبلة حتى يحملها ويدور بها الأبله السخيف ؟ » والتى جاءت فى الصورة الأولى فى الفقرة السادسة كما قلنا تعاود الظهور مرة أخرى فى الصورة الثانية ولكن فى الفقرة (٥١) وتـكون صيغتها « تساءلت عن هوان الطبلة حتى يحملها ويدور بها رفيق اللعب الأبله السخيف هذا ؟ ثم اننى مما تفكرت فيه انكسفت ، رصنت حتى رأيت أنه ليس للطبلة سوى هذا الكيان الشاذ العجيب يستنطقها سرها ويروع بها الدنيا فى ساعة هامدة متفكرة من ليل رمضانى ان غمض جفنه لاينـــام قلبه » ، ان التساؤل المصحوب بالاستنكار فى الصورة الأولى يتحول الى تعاطف وتوحد وتفهم فى الصورة الثانية ·

أرى أبي واقفاً في هذه الشرفة ، في أثير شفق أحمر ، في
تلاوة الشيخ أحمد المجروح الصوت ، في تلاوة خفيفة لي
بكل بيتي وفي كل قلب . أريد أن أرى أبي هناك ينظر ساقيه
الفضية ، ثم يتأمل لون الوقت حوله ، فإذا ما أذن الشيخ
الشيخ أحمد للأذان . تلك الشرفة تداعب بقفزة أرواحاً ،
والأرائك علاها التراب ، وأنا صوت تهرس القبة سكينة
نفسي ، حتى تمت إذا آن أوان طعامي .
(١) جلست هانئاً في وسط دارنا المدهش معلقه البصر بالمصباح
الأثري المشدود بحبله في السقف . في الحائط المرفوع
الطيني حيث وضع في الأيام القديمة مصباح الزيت
الملمح الزجاجية فصمت في نوره الأشياء . الآن يختفي
الضوء بضعف التيار ، فيذكرني المشهد الذي هولي . [illegible]
[illegible]
[illegible] ، هذه الجدران قد رأت ولا سمعت
قد كانت هنا ، هذا الصمت المنصوبة سرادقاته المتربة في
الباحة . إنك لم تجرب أنساً ، هذه الدار ليست داراً ولا
شبحاً ، إلا كما يشبه القبر عنفوان حياة صاحبه وتوهجه ،
جلست في الباحة تعتد أمامي شواهد [illegible]
[illegible] قبور التذكر ، وأنا الثاكل الوحيد .
(٢) قمت إلى سرير كنت هذا على ظهر الحزن . في دارنا هذه . لم أكن
راغباً في الزوج ، لم تكن شيء يبادر أن يتزوج إليه أو
يغريني به ، حتى وقد تنعت [illegible] الكلاب ، [illegible]
الكائن في مجلسهم في الحاذ الرمضاني يتبادلون . إنني
كنت تخلف من إعتاده . وأنا إن لحقت باجتماعهم بقيت
صموتاً وحمت مبكراً . ينظرون في أعقاب كأسهم . إنهم
عجزوا عن أن يخلقوا لدنياهم الجديدة في قلبي [illegible]
تقبلاً ، وعجزوا عن أن يخلقوا للأبناء في صخب دنياهم
إنصاتاً وفهماً . أطل إلى دارنا فزعاً كبوتة تمنعها
الأصوات والأضواء ، أقف الخطى تحت رجوم تكبرات
الصوت تارة بالتراتيل والغناء ، بالموعظة الحسنة والدعابة .
أفر من الغناء والزحيم ، وضبطاً أدراجي اللعب في الطبل ،

٢،١: صفحة ٤١٦ ، بعض علامات الحذف والإضافة والتصحيح والشطب التي يقوم بها الذهن الإبداعي .

هذه التعديلات وغيرها والتى هى نواتج ضرورية لعمليات التقييم والمقــارنة الابداعية ما بين ابداع ســابق وابداع مأمول ، ابداع منجز وابداع يحسن انجازه ، بين الابداع المتحقق والذى قد لايرضى عنه المبدع والابداع الكامن الذى يحلم به ويسعى اليه ، هذه التعديلات انمـا هى فقط مؤشرات خارجية على ذلك التفاعل الدينامى النشط الخلاق الذى يدور فى العقل الابداعى ، وبمقارنة بسيطة بين حالات الكلمات والجمل والأزمنة والصياغات فى صورتى القصة يمكننا أن نكشف ذلك الشوط الذى قطعه الكاتب من أجل الوصول الى جشطلت أو صياغة كلية أفضل ، تعمق الرمز وتساهم فى تنظيم العمل بشكل يتسم بالمعنى والأصالة .

٥ ــ يمكننا أن نلاحظ أيضا أن ما قام به الكاتب لم يكن فقط اعادة توزيع فقرات القصة وتسلسل عناصرها وترتيب مكوناتها بطريقة جديدة ، ولم يكن ما قام به أيضا هو الحذف أو الاضافة أو التعديل فقط أو التقديم والتأخير ، بل كان هناك سعى دائب أيضا لاكساب الكلمات رهافة أكثر بحيث تكون أكثر دلالة واتساقا مع روح العمـل ، ولنضرب مثـالا بسيطا لذلك من الصفحة رقم (١١) فى الصورة الأولى للقصـة ففى منتصف الفقرة (٣٢) والتى تبـدأ بجملة « جلست صامتـا فى وسـط دارنا الموحش ... » وبعد عمليات الشطب الحادة التى قام بهـا قلم الكاتب لاخفاء أو اسـتبعاد تعبيرات لم يرض عنها ، بدأت جملة « هذه الجدران لارأت ولا سمعت ولا كانت هنا » هذه الجملة ترد كما هى فى الصـورة الثانية ، وكل ما يحدث هو تغيير التعبير « ولا كانت هنـا » وقد وضـع الكاتب مكانه كلمة « ولا وعت » فصارت الجملة هى « هذه الجدران لا رأت ولا سمعت ولا وعت » ونعتقد أن هذا الابدال كان مناسبا لأنه وضع الوعى محل الوجود المادى ، فصار الوعى الذى هو ذهنى أو انسانى مرتبطا أكثر بالرؤية والسمع وهما من خصائص الانسان أو الكائنات الحية بشكل عام والانسان بشكل خاص ، أما « ولا كانت هنا » فهى أكثر عمومية وترتبط بالوجود الانسانى والوجود المادى الصامت أيضا ، وبالتأكيد فان الكاتب حين كان يتحدث عن الجدران نازعا عنها صفات الرؤية والسمع والوعى فانه لم يكن يعنى تلك الجدران الصامتة الباردة بل الناس الذين يسكنون خلفها أو يقيمون بجوارها ، وخلال تشخيص الكاتب للجدران واكسابه لها صفات انسانية قام بالتعبير عن رؤيته الرافضة لتحولات البشر الى كائنات جامدة كالجدران .

٦ ــ ان المقارنة ما بين صورتى العمل الأولى والثانية لاتكشف فقط عن ذلك الهاجس الابداعى للتطوير والتحسين واعادة صياغة التصور فى

لكن الشابوري تقدم بالطبلة من أعلى الشارع. قبضت على
يد أبي وأمي مرتاعاً، وهما صدبا على ارتياعي. وحينما
حاذانا الشابوري.. وطاطا.. داس على قلبي. آه.
لقد أشبه البدر المثلم وانتفى الضياء
ضغط أبي على يدي وهتفت أمي بوجهي وجهه. قال
أبي قال لي: «كانت هذه طبلة السحور يا بني!» قلت
له: «نعم يا أبي! وأنا قد أدركت ذلك وحدي!» قال لي
أبي: «هل توقظك للسحور كل يوم يا بني؟» قلت: «لن
أمنعه بعد ذلك سوف أصحو لوحدي وحدي!» جررت
يدي من يد أبوي. وقفت وحدي. أممت قامتي
حتى ظل السلطان

نبذت على عقبي. دخلت وأغلقت بابي. لبثت هنيهة
في مكاني. أرهفت الصوت المبتعد وأتأمل ما حولي،
صمته وارى. تجوب الذكريات في مرحلتها نحو التشوق
للآتي. دخلت غرفتي. سمعت أبي ظهر الآذان. جلست
على فرشتي. جررت إليّ صفحة طعامي. أمضغ لقيماتي
مالحة بطعم دموعي. تنهدت أهذي: «إنني لم آكل أطيب
مما طبخته لي أمي، تلك الراحة يا كل أبيتاً!» أكلت ونويت
صوم غد أخرج أنتظر في أمر ندائي الصغير. رقدت سعيدة
يوقظنا صوت الطبلة ولا يزال هناك. تنهمر الدموع من عيني،
أهمس متسائلاً في حرقة بكائي: «يا من طبلة السحور طبلة
السحور ما هي؟»

والرجل عيني بها في ليل الحارات تحلم من
الظل في شغف الحنانة، والقرية كلها
قلوب مشدودة الجلد مسلمة للأصداء
العميقة الغليظة، الإيقاع مبهم قادم من
أعماق الوقت ومنته فيه، وعيونه مدورة
لحظة تابعة، بينما رحه الفوار المستلب
يهب للصوت والتذكر.

القاهرة ٣/٣/١٩٨٦ — عبد الحكيم قاسم

أكفأ صورة ممكنة يراها المبدع لكن هذه المقارنة تكشف أيضا عن الدور الذى يمكن أن يلعبه « الآخر » باعتباره الوجه الآخر للعملية الابداعية ، ليس بعد ظهور الناتج الابداعى فقط ، ولكن أثنـاء تشـكل هذا الناتج وتبلوره ، فالآخر ليس موجودا « هناك » فى الخارج فقط ، بل « هنا » أيضا فى الداخل ، فى عمق عملية الابداع ، كما أنه يمكن أن يؤثر فيها ، وأعتقد أن عملية عرض الكاتب لعمله الأول على الجمهور كان لها أهميتها الكبيرة فى الاسراع ببلورة هذا العمل بطريقة أو بأخرى .

خاتمـــة :

ان فحص هذا العمـل الابداعى « طبلة الســحور » لمبدعه المتميز « عبد الحكيم قاسم » يكشف عن هاجس غلاب مسيطر عليه ويسيطر أيضا على غيره من المبدعين الصادقين ، فهو خاصية ممثلة للدافعية الابداعيـة ، ويتمثل هذا الهاجس فى الهروب من المألوف والابتعاد عن الشائع والافلات من القصور الذاتى والتكرار والسعى نحو الأصالة ، وفى باطن هذا يتمثل هذا السعى الدائب للمعرفة ولاستكشاف حب الاستطلاع المعرفى الذى يثير قلق الفنان وتردده ومن ثم سعيه الدائم للتعديل والتحسين والتطور ، بدءا من مستوى المفردة الى مستوى الجملة الى استخدامه لغة تراثية أحيانا تستفيد من بعض آيات القرآن ومن بعض الصيغ التراثيـــة فى الحكى والرواية الى مستوى النص الابداعى الكلى الذى هو صيغة جديدة ، لم يكن الكاتب ومن ثم الراوى فى « طبلة السحور » واقعا فى قبضة أسر الماضى يحن اليه ويجتر ذكرياته عنه فى حالة شبه فصامية منفصلة عن الحاضر ، بل كان يسعى من أجل فهم ما لم يفهم ومعرفة ما لم يعرف آملا فى الاستفادة من بعض نقاط هذا الماضى المضيئة فى مواصلة الحاضر والمستقبل بصيغة أفضل ، لم يكن رجوع الراوى الى الماضى نكوصـــا الى الفردوس المفقود (فى الماضى) وهروبا من الجحيم الموجود (فى الحاضر) بل كان سعيدا وراء طرح التساؤلات والحصول على اجابات ، اقتناعا منه أن هذه التساؤلات لم تطرح من قبل أو طرحت بالشكل غير الملائم ، كما أن عداء هذا الراوى للحاضر لم يكن عداء ورفضا للحاضر كله بل لجوانبه السالبة ومظاهر التفكك والانهيار الظاهرة فيه ، أما المظاهر الايجابية والبناءة فمرحب بها ومطلوبة بل وضرورة من ضروريات الحياة والوجود ، ان علاقة الراوى

ومن ثم الكاتب بالماضى والحاضر هى علاقة عدم اكتفــاء أو هى علاقة غير مشبعة ، ومن ثم فهو يحاول البحث عن واقع آخر مأمول يكتسب من الماضى والحاضر بعض مميزاتهما ، لكنه يضيف اليهما أيضا ، هذا الواقع موجود « هناك » فى المستقبل وما يحاوله الفن الابداعى الجيد هو تقريب وتضييق » هذه المسافة ما بين الحاضر والمستقبل ٠

الفصل الثامن

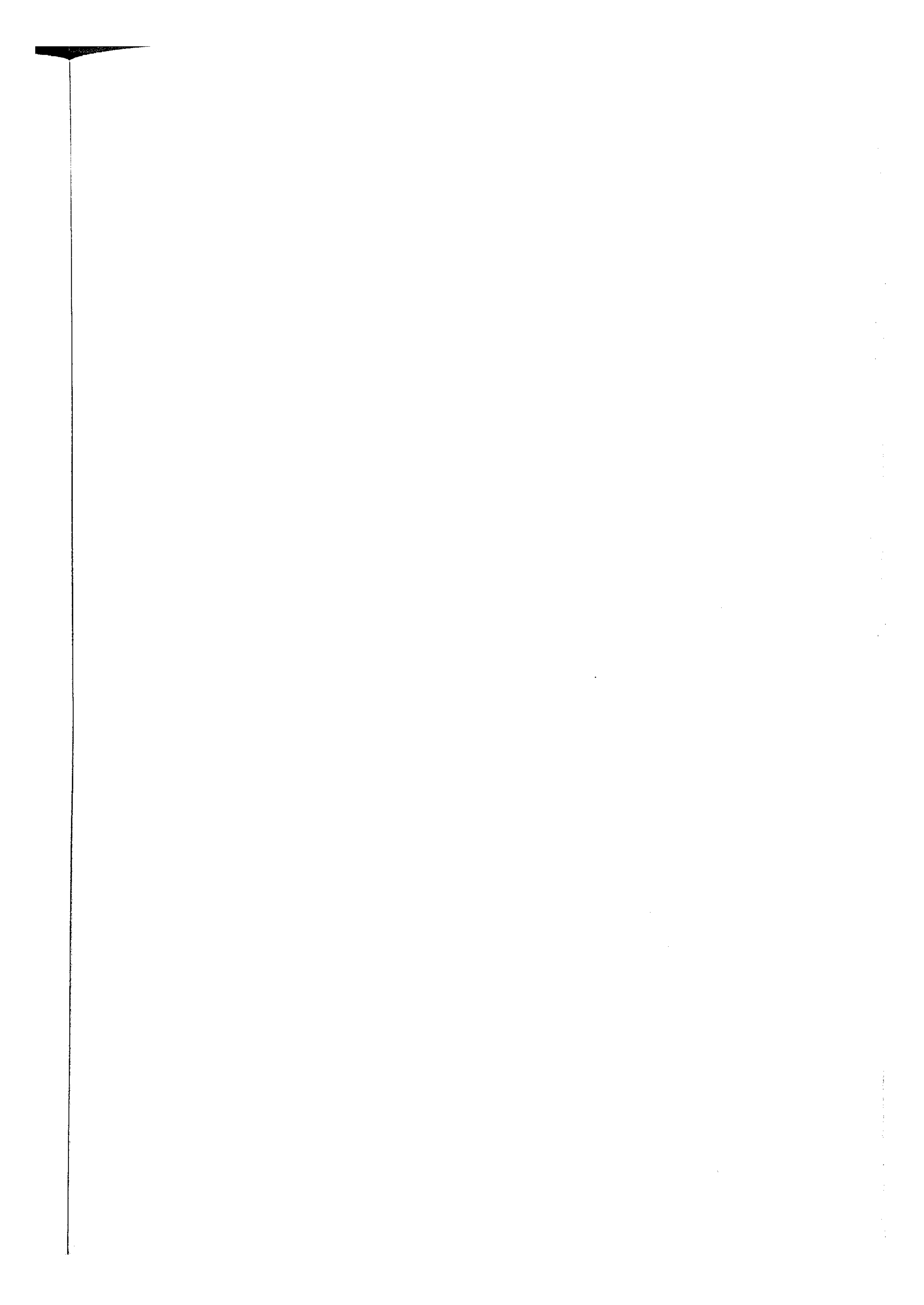
حوارات حول القصة والابداع



مقـــدمة :

الحوارات التى يشتمل عليها هذا الفصل ، هى مادة خام تحتاج الى المزيد والمزيد من التحليلات ، وقد رأينا أن نعرض هذه المادة الخام على القارىء كما هى كى يرى وجهات مختلفة من النظر الى نفس الموضوع . تشتمل الحوارات على مادة خصبة شديدة الثراء عبر من خلالها الكتاب الذين أجرينا الحوارات معهم عن رؤيتهم الخاصــة لفن القصـــة القصيرة ، مقوماتها وشروطها ، ان كانت هناك شروط محددة للفن أو الابداع ، كذلك عبر هؤلاء الكتاب الذين يختلفون فى مقادير خبراتهم فى الحياة وفى الكتابة ويختلفون كذلك فى توجهاتهم وممارساتهم الفنيــة بشكل أو بآخــر بين تصوراتهم لدور الحلم والذاكرة والطفولة والآخــر والزمان والمكان وغير ذلك من الجوانب فى عملية الابداع بشكل عام ، وفى الابداع فى القصة القصيرة بشكل خاص .

كيف تنبثق القصة القصيرة فى ذهن الكتاب وفى وجدانهم وكيف تنمو وتتطور وترتقى وتتكشف فى شــكل عمــل ابداعى قابــل للادراك والتمييز والقراءة وتحقيق التفاعل والتأثير ؟ . ما هى النزعة الخاصة التى تدفع الكتاب فيما يشبه الحدس للكشف عن عناصر الجمال فى الواقع وفى الفن ؟ . كيف يعبر الكتاب خلال الكتابة عن نزعتهم الخاصة للخروج عن المألوف وتحطيم الســائد وتجــاوز المعتاد ؟ كيف يعبرون عن ميلهــم الغلاب للتحرر من أسر القوالب الجامدة والأنماط المصمتة ، والابتعاد عن السير فى المسالك المطروقة وتفضيل السير فى الدروب الوعرة ؟ كيف ؟ وكيف ؟ وغير ذلك من الأسئلة هو ما تحاول الحوارات التالية أن تقدم لنا اجابات عنه .



حوار مع القاص ادوار الخراط
حول القصة والفن والابداع

ثمة صعوبة بالنسبة لى تتمثل فى اننى اريد التركيز فى حديثى معك على القصة القصيرة لكننى أعرف جيدا تصورك للكتابة ولرأيك فيما يتعلق بصعوبة الفصل بين الأجناس الأدبية ، وأعرف أنك « بدأت كاتبا للقصة القصيرة ، ولا أقول أنك تقوم بالتركيز الآن فى مجال الرواية ، فابداعك يسير بخطى متوازية فى المجالين ، على كل حال سؤالى الأول هو : أثناء الخبرة الابداعية ، خلال معايشة القصة وخلال كتابتها ، ما هى الفوارق التى شعرت بها بين ابداع القصة القصيرة وابداع الرواية ؟

بالنسبة لى السؤال صعب فعلا ، وأظن اننى قد تنبهت فى فترة متأخرة بعدم وجود فرق ، وأنه حتى فى القصة القصيرة التى كتبتها على انها قصة قصيرة ، وتحت وهم أننى ملتزم بتقاليد جنس القصة القصيرة ، وكان ذلك فى الفترة المبكرة قبل عام ١٩٥٥ ، حتى فى هذا النوع من الكتابة اكتشفت ان هناك ما يسمى بالنفس الروائى ، فحتى فى أقصر القصص التى من نوع مثلا : « الاوركسترا » فى مجموعة « حيطان عالية » أو « أمام البحر » فى نفس المجموعة تجد نوعا من الوقفات التى تكاد توقف مجرى الشعور بشكل كامل ، يتعلق ذلك بالأحداث والشخصيات والانتقال من الأحداث والشخصيات ، وكل الأشياء والوقفات المليئة المتأنية التى توحى بأن العالم كله قد توقف ، فى حقيقة الأمر فى تصورى أن الحدود أو الفروق الحاسمة بين الأنواع الأدبية ان لم تكن قد تلاشت فقد اختلت اختلالا كبيرا ، فحتى فى الأعمال الروائية التى كتبتها هناك قدر من الاستقلالية بين الفصول ، هل يمكن تسمية هذه الفصول قصصا قصيرة أم لا فى نفس الوقت الذى تزداد فيه الصلة بين الفصول ؟ ، بالنسبة لى بالتحديد فان الفارق بين القصة القصيرة والرواية فارق غير موجود ، كذلك فان الشعر يدخل أيضا كمكون أساسى ، فالشعر فى تصورى أو احساسى أو مأمولى ، مقوم لا ينفصل بأى شكل من الأشكال عما أكتبه فاذا كنا نتكلم عن « النفس » الروائى فى القصة القصيرة فهناك أيضا ما هو أكثر من النفس الشعرى ، هناك المجرى الشعرى أو النسيج الشعرى أو الماء الشعرى الذى يتخلل ويترقرق فى العمل جميعه .

ما الذى يجعل قصة ما تكتفى بذاتها وتأخذ شكل القصة القصيرة ، ما الذى يجعل قصة أخرى ترتبط بفصول أو قصص أخرى وتحتاج اليها فتأخذ شكل الرواية ؟

بشىء من غرور الكاتب لن أتفق معك بأن قصة ما تحتاج لقصص أخرى ، ولنأخذ مثالا على هذا فى قصة « أبو ناتوما » ، قصة تتعلق باثنين من الرهبان فى الصعيد ، القصة اكتفت بذاتها ولم تتكرر ولم يتم لها النمو بالمعنى الذى أشرت اليه أنت ، لكن هذا غير صحيح ، بمعنى أننى الآن ومنذ سنة أكتب ـ دون أن أكتب ـ هذه القصة مرة أخرى بشكل أكثر تعقيدا وتناميا ودخولا فى الحس الروائى ، وغير ذلك ، قس على ذلك كل الأعمال التى تبدو كما لو لم يكن لها مثيل أو تكرار أو استطراد ، يبدو أن الكاتب يظل يكتب طيلة عمره عملا واحدا ، أرجو بالنسبة لى أن يكون هذا العمل متسما بالكثرة والتنوع ، لكنه على كل حال عمل واحد .

هذه فكرة غريبة ، وغرابتها فى تكرار الحديث عنها عند عديد من المبدعين رغم تنوع مجالاتهم الابداعية ، هل هى تجربة المبدع أم قناعاته أم مجمل حياته ؟

لا يستطيع المبدع أن يقول شيئا آخر ، انه يتحدث عن مجموعة همومه ، تكويناته الفكرية ، بل وحتى البيولوجية ، كل هذا معا فى وقت واحد .

سؤال آخر يدور تحت نفس النمط وقد سألك كثيرون قبلى هذا السؤال لكننى أكرره مرة أخرى لأهميته : كيف تستثار بداخلك حالة الكتابة ؟

(ضاحكا) لقد سئلت هذا السؤال كثيرا وأجبت كثيرا ، لكنك صغته بشكل مختلف ، المهم هنا هو التعبير « تستثار » ، حالة الكتابة ، لا أعرف ، هناك حالتان للكتابة عندى ، حالة كمون : والكتابة هنا متخيلة ومحمولة فى القلب وفى النفس وفى العقل محمولة كما كان السندباد يحمل عفريتا ، الكتابة تتضمن الكثير من العفاريت ، وكيف يتعامل المرء ويتخلص من عفاريت كتابته المتكاثرة ؟ المثيرات مختلفة ، منها هموم التفكير ، هموم أكثر منها أفكار ، مع الناس ، مع الذات ، مع الحركة ، شكل الحياة وطبيعتها ، لماذا يعيش الناس ولماذا يضحكون ودورى فيها ، ثم هناك أيضا الأشياء الحسية التى تقع عند طرفى قوس قزح ، عند أحد الطرفين تقع الأشياء الحسية البحتة وعند الطرف الآخر تقع الأشياء الحسية الأكثر رهافة ، مثلا مجرد رائحة الياسمين البلدى فى حوارى وشوارع الاسكندرية ليلا ، لمسة من بنت ، لمسة يد ، لمسة ركبة ، مثلا ، أن ترى زرارا مفتوحا على صدر أو بطن بنت أو امرأة فى الشارع

أو الترام ، وهذا يجمع حواليه الكثير من الأفكار والمشاعر ، يعنى مثلا من الأشياء المهمة التى لم أذكرها فى أى مكان آخر ، كيف كتبت مجموعة « اختناقات العشق والصباح » لقد أصدرت لنفسى قرارا واعيا يتعلق بأحلامى فلدى أحلام متكررة وأحلام غير متكررة ، أحلام حقيقية تحضرنى أثناء النوم ، أحلام ، فقلت أننى لن أفعل شيئا سوى أن أكتب هذه الأحلام ، كما حدثت وكما تستغرق ، فى صفحة فى نصف صفحة دون أى تدخل منى ، وبدأت على هذا الأساس ، فاذا بالحلم يستقطب حواديت وحكايات وشعر ولغة وأفكار وغير ذلك ، كما كان يحدث عند صناعة سكر النبات ، وكتبت كل قصص هذه المجموعة بهذه الطريقة ومركز كل قصة ، الذى ليس بالضرورة فى منتصفها ، محورها الذى هو ليس محورا حقيقيا بل بؤرة ، هو حلم ، حلم ، حلم .

هذه مسألة يشعر بها المرء فعلا عندما يقرأ هذه المجموعة ، فكل قصة فيها خفة الحلم ولغته الملتبسة وكذلك حالة اندماج الحسى والمجرد ، ليس هناك التصميم الصلب المقصود بل الخفة التى تخلق تصميمها الخاص والجو الخاص واللغة الخاصة ؟

استغلال المادة الحلمية من أهم المثيرات التى أستعين بها فى أعمالى ، المادة الحلمية تقوم فعلا بتكوين بؤر أساسية فى كل أعمالى ، « رامة والتنين » و « الزمن الآخر » وبعض نهايات الفصول وبعض مكوناتها فى « ترابها زعفران » وبعض قصص حيطان عالية مثل « أمام البحر » هناك مشهد فيه شخص وكلب وأشياء أخرى وفجأة تجد أن هذا الشخص تحت سطح البحر ، مائية الحلم أو حلمية الماء مسألة واضحة فى القصة ، من أوائل القصص التى كتبها مثل قصة « الشيخ عيسى » التى كتبها عدة مرات تجد أن الشخصية تقول ان حواديت زمان التى كانت تحكيها له جدته تبدو كما لو كانت معمولة من مادة الأحلام وتبدو مادة الحكايات الشعبية شديدة الصلة بمادة وحكايات الحلم ..

هل تأثرت فى فترة ما بالفلسفة الفينومينولوجية الظاهراتية ؟

تأثرت بمعنى ماذا ؟

ما أقصده هنا أن بعض أصحاب هذه الفلسفة ينظرون الى الحلم باعتباره واقعا مادام يحدث ، ليس تهويما بل احد الأسس الهامة للواقع مثل مثل الخداعات الادراكية والأوهام والهلاوس التى هى حقيقة فعلا مادامت تحدث .

كتاباتى تقول هذا أيضا ، لكننى كتبت هذا قبل أن أقرأ حول هذه الموضوعات لقد قرأت محاضرات طلبة الفلسفة حوالى ١٩٤٥ ــ ١٩٤٦ لكننى لا أعتقد أننى قرأت حول هذا الموضوع بشكل مبكر هذا رغم معرفتى

المبكرة بالوجودية والماركسية والسريالية وغيرها من النظريات الفلسفية والفنية ، التمثل والتفاعل ونفى الغريب وتقبل الحميم مسألة تحتاج للتفكير أكثر من ذلك ٠

يتصل بما قلناه سؤال يفرض نفسه ، هل هناك قصص لديك هي مجرد اعادة صياغة لمادة الحلم ؟

لا يوجد مثل هذا حتى الآن ، لكن هناك الحلم البؤرة كما قلت لك ، فالحلم يستقطب رغما عنى وبارادته الخاصة مادة القصة ، وأمام مثل هذا الأمر أنا مطيع تماما ولا أرفض شيئا يستدعيه العمل ، يبدو فى هذه الحالات كما لو كانت هناك قوة فى العمل أكبر منى وضرورة أكبر من ضروراتى الخاصة ، هنا أجد أن على أن أنصاع للعمل انصياعا تاما ٠

فى حوارات سابقة لك تحدثت عما سميته بالانسان الداخلى ، وقلت أيضا أن القصة فى البداية تشبه الاسكيما « التخطيط » ولكن فى معظم الأحوال تنطبق القصة بفعل القوة الداخلية لها ، وتحطم كل ما وضعت لها من تخطيطات ، واذا بى أكتشف أثناء عملية الخلق نفسها أن هناك من يخطط لى كما لو كان هناك شخص يقف وراء الستار ، ماذا تقصده بذلك تفصيلا وتفسيرا ؟

سأحدثك عن التفاصيل ولكننى لا أستطيع التفسير ، فى القصص والفصول هناك ما يشبه التخطيط أو الاسكيما ، حدث فى « ترابها زعفران» « والزمن الآخر » وغيرهما وبشكل متكرر كما لو كان نمطا ثابتا ، اننى أضع تخطيطا من عشر حركات مثلا ، الحركة الأولى كذا والثانية كذا ، وأبدأ العمل ، وأثناء العمل ، هناك قدر من الاستغراق يشبه الحمى ولا أهتم بشيء آخر ، وفجأة يظهر شيء ما لم أفكر فيه ولم أخطط له ، طبعا يظهر هذا الشيء من رصيد كبير مختلف موجود ، لكنه ، هذا الشيء ، يبدو كما لو كان منتظرا فى الظلام ينتظر الفرصة كى يقتحم المجال ويكتب نفسه ، مثلا جزء من حلم ، جزء من الشعر ، وصف خاص بشيء معين كنت لا أريد أن أصفه ، تجدنى أقف أمامه طويلا وأحاول استكشافه وتكون هذه اللحظات فى الحقيقة من أمتع لحظات الكتابة ، أمتع من أى شيء آخر كنت أراه وأعرفه ان هذا الذى يهجم فجأة يكون جديدا ويكون كاملا وكماله فى تحققه فى هذه اللحظة ، ومن أمثلة ذلك مثلا ما حدث فى « ترابها زعفران » فى وصف جسد الراقصة ، كانت الراقصة موجودة لكن ليس بهذه الطريقة ، وقد كتبت ذلك باستمتاع وضحك حقيقى ، واستغرق ذلك

حوالى ثلاث صفحات ، كانت تلك لحظة مهولة وممتعة ، بالنسبة لى الحكايات والأحلام والتداعيات تشكل بعد ذلك جانبا ضروريا من العمل ، ربما كانت نتيجة الاستغراق التام فى الكتابة ، وتحدث كما لو كانت انبثاقات تنقض وتهجم .

هل هناك مناسبات معينة زمنية أو مكانية ترتبط بهذا الظهور المفاجىء ؟

ليس هنالك قانون لذلك ، فهو غير منتظر وأحيانا أخاف منه فهو يهجم ويمكن أن يحدث لى نتوءات فى العمل فى بعض الأحيان .

هل تحاول مصارعة هذا الوافد الجديد ومقاومته أحيانا ؟

ليست هناك اطلاقا مقاومة أو مصارعة له ، ففيه دائما بهجة ومتعة لكننى أخاف منه بعد ذلك ، فلا أحب أن يحدث لى هذا فى قصة أو فى فصل كنت راضيا بتخطيطى وتنظيمى له بداخلى قبل كتابته ، لكنه غالبا يحدث على كل حال ، التخطيطات غالبا ما تكون علامات على الطريق ، حوالى أربعة أو خمسة سطور للتمهيد للعمل والتنشيط للتصور ، وليست هناك مطابقة على الاطلاق ، ولم يحدث هذا معى أبدا بين التخطيط أو التصور وبين ما يكتب بل يحدث دائما اختلاف بين الحالتين .

هل يكون هذا الاختلاف الى الأفضل أم الى الأسوأ ؟

ليس هنالك قانون أيضا لهذه المسألة ، فهناك قصص كتبتها أو شعر أننى حزين لأنها كتبت وكنت أرجو أن أكتبها ، ولكنها لم تكتب كما أريد ، لكن هذا لم يحدث لى الا قليلا وفى الفترة الأخيرة هذا نادر الحدوث ، فى الفترة الأخيرة تعلمت أهمية التواضع والرضا عن عملى ، فى مرحلة الشباب كانت هناك قسوة ومعاملة شديدة للنفس .

هل تحدث هذه الانبثاقات أثناء العمل الفعلى فقط أم أثناء التخطيط له أيضا ؟

انها تحدث فى كل وقت أثناء العمل وأثناء التخطيط له ، وتشبه المفاجآت ، والاكتشافات المفرحة التى يدهش لها المرء وأحيانا توقظنى من النوم وأحيانا تؤرقنى وأحيانا تعيدنى الى ما سبق أن كتبته فأعيد كتابة كلمة أو أكثر ، انها أفكار تشرق فتضىء العمل وأحيانا تبعدنى عن طريقى ، فابتعد أولا أبتعد حسب حالتى وحسب المرحلة التى وصلت اليها من العمل ، وبعض فصول من « رامة والتنين » كتبت بهذه الطريقة ،

وبعض ما كان موجودا فى التخطيط تم استبعاده ونسيانه ، لأنه لم يكن متواشجا مع العمل ككل ٠

قلت مرة أن بعض القصص قد استغرقت عشر سنوات أو خمس عشرة سنة أو أكثر ما علاقة هذا ببعض الانقطاعات أو التوقفات التى مررت بها أثناء مسيرتك ، هل كانت تلك انقطاعات أم فترات تخزين ، أم فترات تتعلق بأشياء أخرى كالملل مثلا ، ماذا يمكن أن نسمى هذه الفترات ؟ وماذا كان يحدث فيها ؟

طبعا ليست انقطاعات ، فلا يكاد يمر يوم دون أن أفعل شيئا ، حتى فى أكثر أيام العمل الوظيفى ازدحاما ، وفى المؤتمرات تجدنى قبل النوم أو حتى أثناء العمل أفكر فى قصة أو فصل أو فكرة أو ما شابه ذلك ، لكن كتابتى رغم ذلك ليس فيها أى نوع من النظام أو الترتيب ، كنت أفكر فى كتاباتى المختلفة ليلا ونهارا وطول الوقت الذى بلا عمل ، لكنى لا أعمل فيها ولا أعرف متى سأكتبها ، متى أو كيف ؟ عندما أكتب يكون هذا بمثابة الكتاب ٠ المتصل فى أيام قصيرة ، فرواية «رامة والتنين» كتبتها فى ٢٧ يوما « والزمن الآخر » فى ٣٤ يوما تقريبا وهذه عملية شديدة الارهاق وتتخللها عمليات متواصلة من التدفقات والانقطاعات أيضا٠

فترات العمل شديدة التركيز هذه تهمنى جدا ، ماذا تكون عليه حالتك النفسية أثناء هذه الفترات ؟

حالة غياب ، لا وجود ، لا أذكر أننى أفعل شيئا آخر غير الكتابة ، عمليات الأكل والنوم تكون قليلة ولا أتذكرها ، حالة استغراق ، حالة تقمص وتوحد للكتابة ، وتكون حالتى النفسية ، فرحا وحزنا ، متناسبة مع حالة الكتابة ذاتها فرحا وحزنا ، عرق كثير وتدخين كثير ، لكن ليس هناك ارتباط لدى بين حالة الكتابة وبين طقوس معينة للكتابة ، فقد كتبت « خيطان عالية » ولم أكن أدخن فى ذلك الوقت الا قليلا ، ليست هناك طقوس ويمكن أن أكتب على أى ورق ، لكننى أحتاج بشكل خاص أثناء الكتابة لما احتاجه فى الحياة العادية ، الموسيقى الخفيفة ، القهوة ، لكن الهدوء والوحدة الكاملة هما من الشروط الضرورية للعمل ، لا أستطيع الكتابة فى غرفة فندق أو منضدة مقهى ، يمكننى كتابة بعض الملاحظات والأفكار فأقوم بتسجيلها على أوراق صغيرة لكن مكان كتابتى الأثير هو غرفة مكتبى ، مكان قراءتى وكتابتى ٠

سؤال أعرف أن الاجابة الأكثر احتمالا عليه هي بالنفي لكنني سأسأله من باب المعرفة بالشيء ، هل هناك ارتباط بين النقود أو المال وبين حالة الكتابة لديك ؟

الاجابة هي بالعكس ، لها ارتباط عكسي ، اذا طلب مني شيء كي أكتبه بنقود لا أكتبه سواء في المقال أو في القصة مستحيل أن يحدث هذا ، لم أقم بذلك الا في بعض الترجمات لتشيكوف وقصص قصيرة أخرى ترجمتها كي أحصل على بعض النقود ، هذا رغم وجود ترجمات كثيرة لدي غير منشورة ، وان كانت قد أذيعت من البرنامج الثاني . فاذا طلبت مني مثلا مقالات نقدية بنقود يحدث غلق Blockage كامل ، النقود أحيانا ماتكون ضد الكتابة .

هناك سؤال يحيرني وجزء من حيرتي بشأنه ان الكتاب عادة لا يجيبون عنه واذا أجابوا عنه فهم يجيبون بتبسيط شديد ، السؤال هو : لماذا تكتب ؟ ما هي دوافع الكتابة ؟ أحيانا يقوم عمل الكاتب باظهار بعض دوافع الكتابة لكنني أعتقد أن هناك دوافع أخرى لاتظهر خلال العمل الابداعي .

صراحة هذه المسألة شديدة التعقيد لكن يمكن اختزالها من خلال القول ، بوجود دافع للتمرد والاكتشاف ولتحقيق الذات والتجديد وعادة النظر في الأمور ودافع الكتابة ذاته ، وليس هناك مجال اطلاقا للحديث هنا عن دوافع سطحية ساذجة مثل المال أو الشهرة أو ما شابه ذلك ، كثيرا ما أشعر بوجود ما يشبه الحب للكتابة ، قدر من الولع ، المتعة والعذاب ، وعذاب الكتابة مثل عذاب الحب فعلا ، الكتابة عندي أيضا وسيلة من وسائل البحث والمعرفة ، والمعرفة لاتظهر الا بالكتابة .

الكتابة عندي أيضا هي نوع من الاحتجاج المكتوم أو الخفي على الظلم الموجود في الحياة ، وهذه ليست مجرد غايات بل أيضا دوافع حقيقية ، هناك أيضا ما سبق أن قلته فيما يتعلق بالنظر في الأشياء واعادة النظر والاكتشاف من خلال هذه العملية ، وهي عملية ممتعة بالنسبة لي ، والوصف عندي للأشياء هنا لايكون مجرد سرد لخصائص الشيء الموصوف . بل علاقة تقارب العشق وتصل حد التجربة الصوفية بين الواصف والموصوف ، ومسألة الدوافع هذه منطقة داخلية ومعقدة وليس من السهل الحديث عنها .

هناك مسألة اخرى ترتبط بجزء سابق فى هذا الحوار ، فرغم اهتمامك بالوصف فان أعمالك تبدو غارقة فى الخيال ولعل استعانتك كثيرا بتكنيك الحلم هو ما يجعل الكثير من موصوفاتك تفقد صلابتها المادية ، السؤال هنا هو : رغم وجود هذا فى أعمالك فانك متحمس لجيل السبعينات فى القصة القصيرة رغم ما قد يبدو فى أعمالهم من غياب لمسألة الحلم والخيال باستثناء نماذج قليلة منهم ؟

المسألة طبعا لاتؤخذ بالاطلاق ، وطبعا أى تفسير متوقع ، كالضغط الاجتماعى وظروف الواقع ، لكننى أعتقد أن الكثيرين منهم لديهم مسألة الخيال هذه وان كانت بشكل يحتاج الى مزيد من التحقيق ٠

هناك مسألة يهمنى أن تحدثنى عنها بشكل استفاضة وهو ما قلته ان القصة تكون صورة تتحقق وتتشكل فى نفس الوقت ، بتناميها وذكرياتها وحوارها وبعدها البصرى وغير ذلك وتشبعها ، وهذه العملية كما لو كانت تحدث فى نفس الوقت ولكنها تحدث أيضا بشكل تدريجى ، وأيضا كيف تكتسب القصة لغتها الخاصة خلال هذه العملية ؟

أولا فيما يتعلق بالحضور الفنى للعمل الفنى ، يجب أن نفرق بين الوجود الذى يتحقق مرة واحدة للوحة أو التمثال والوجود الذى يتحقق عبر الزمن مثل الموسيقى وسأقول اجابة شطح غير منطقية ، تصورى أن قصتى أو روايتى مثل اللوحة وليست مثل اللحن الزمنى رغم أن اللحن والموسيقى شرط أساسى من شروط الكتابة عندى ، قد لايتحقق هذا كما أريد لكن مع هذا ، وخلال هذا الامتثال القدرى المحتوم الذى لا مفر منه ، فاننى خلال التشكيل أطمح الى الحضور الثابت اللازمنى ، ومن الأمثلة التى تحضرنى هنا ، أن الفصل الأول من « رامة والتنين » كتب كما لو كانت كل فقرة من الرواية تحمل أو تتضمن الرواية ككل ، المسألة هنا هى صعوبة الفصل بين الزمنى واللازمنى ، هناك بالطبع تسلسل نسبى لكن هناك أيضا حالة التحقق الكامل ، طبعا لايمكن تصور رواية كاملة قبل الكتابة أو رواية بلا زمن ، فالرواية لاتكتمل الا اذا كتبت وهى تكتب خلال وعبر الزمن ، أما اللغة فهى مسألة أخرى ٠

رغم أننا لم نشهد هذه الحادثة ، لكننا ربما نمتلك بعض الاحساس بها ، تلك الحالة الأولى من بدء الخليقة ، حيث كل الأشياء موجودة وكاملة بلا نقص ، نظيفة وكل شى موجود وكامل منذ البداية ، هل هذه الحالة من بكارة الأشياء ثم الشعور باحتمالات فسادها ، كانت موجودة لديك اثناء كتابتك لروايتيك « رامة والتنين » و « الزمن الآخر » ؟

هذه الحالة مقاربة فعلا لحالتى خلال الكتابة ، وهى موجودة أيضا فى القصص القصيرة .

هل ترتبط هذه الحالة لديك بتصور ما عن فكرة النمط الأول أو النموذج المثالى المرتبط بالأفكار الروحية اللا شعورية الموروثة وبالصور المكونة للاشعور الجمعى عند يونغ مثلا ؟ هل لهذا ارتباطه بما يمكن ملاحظته مثلا من مقارنة أعمالك الأولى (حيطان عالية) مثلا بأعمالك الأخيرة (الزمن الآخر ، واختناقات العشق والصباح) مثلا انه رغم التغير الهائل الذى طرأ على تكنيك الكتابة ، مازالت الأفكار الأساسية الهموم الأساسية لعالم الكتابة لديك واحدة ؟

أعتقد ذلك والمسألة جديرة بالتفكير .

عودة الى القصة القصيرة ، هل يمكن أن يحتمل عالمها المحدد مثل هذا العالم الأولى الحلمى البدائى المنفتح الذاكرة اللازمنى ؟

ما المانع ، والموضوع يمثل مشكلة ، لكننى وأنت تتحدث ذكرتنى بقصة صغيرة سبق أن ذكرتها وهى « الأوركسترا » ، هذه القصة تحدث من خلال حكاية ولكن منذ اللحظة الأولى تشعر أن هذا الشخص الذى يركب الترام ، فالترام يأخذ أبعادا ليست حلمية ، لكنها على التخوم كما يبدو ، وعنده مشكلة فهو ذاهب لشراء دواء لأمه المريضة ، لكنه ينسى هذا فجأة ويدخل فى حفلة أوركسترا والوصف الدقيق للقصة والأوركسترا يجعل الأشياء لاتبدو كذلك .

اى تكتسب الوظيفة المعاكسة ؟

بالطبع تكتسب الوظيفة المعاكسة ، وهذه مشكلة فالدقة فى الوصف قد ينجم عنها الشىء ونقيضه ، الواقع المحدد ، والواقع الخيالى ، النقيض البدائى ، بدايات تكون لعالم الأشياء وتوالدها واكتشافها ، ورغم أن القصة قصيرة جدا ، وتتحدث بهذا القدر من الحقيقة ، فانها تغامر بالوصول الى منطقة الحلم الذى هو ليس حلما سيكولوجيا أو فسيولوجيا ، بل مايمكن أن نسميه بالحلم الكونى ، وأنا أرى أنه نظريا تكون الحرية لا نهائية ، هذا نظريا ، لكن عمليا حاولت أن أقوم ببعض الأشياء فى هذه المنطقة ، وهذه القصة من القصص المظلومة فعلا بالنسبة لى ، فلم يقم أحد حتى الآن بالحديث عنها ، ربما لهذه الأسباب ، فلا توجد تكملة للحدث كما يتوقع البعض ، وأنا أعتقد أن القصة القصيرة رغم تحددها الزمنى أو غير ذلك فانها من الممكن أن تحتمل أشياء كثيرة وتكون مناسبة ، ما المانع ؟

هل يمكن القول بأن الايقونية كما نفهمها ربما كانت أقرب الى عالم القصة القصيرة منها الى عالم الرواية ؟

عندى رواية بمثابة هيكل مملوء بالايقونات ، وبداية ممكن تصور أن عالم القصة القصيرة أقرب من الرواية الى مفهوم الايقونية ، لكن فى نفس الوقت يمكن تصور الرواية باعتبارها مجموعة أيقونات ، فما معنى التفرقة ؟ المشكلة عندى منذ البداية وحتى النهاية هى هذا الموضوع ، وهذا هو العبء الذى عليك أن تحله كدارس ، لاتوجد فواصل حاسمة بين الأنواع الأدبية كما قلنا منذ البداية .

مادمنا قد وصلنا الى هنا ، فما رأيك فيما يقال حول بعض المسميات مثل اللمحة والشريحة ، والبارقة ، والومضة وما يشبه ذلك ، هل هذه الأشياء صحيحة من واقع خبرة الكتابة لديك ؟

أنا عندى مشكلة ، فقصتى القصيرة يمكن أن يكون فيها عدة ومضات ، وممكن أن يكون فيها نور ثابت ، وهذه المفاهيم كانت مستوحاة كى تساعد على توضيح وتوصيف وفهم أنواع معينة من القصص القصيرة وليس تقييمها فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، رغم أن كل توصيف وتوضيح لم يكن مطابقا دائما ، فمثلا لايمكن القول عن عمل لتشيكوف أنه لمحة رغم أنه يمكن قول هذا عن موباسان لوجود حكاية ونهاية محكمة للعمل ، لكن هل هذا هو الفن ؟

الآخر فى الكتابة ، ما دوره ؟

الآخر المكتوب عنه طبعا مسألة مختلفة عن الآخر الموجود خارج الكتابة ، وواضح انك تسأل عن الآخر الموجود خارج الكتابة ، القارىء مثلا ، أو غيره ، دور الآخر له وجوده بعد الكتابة وليس قبل أو أثناء الكتابة ، أثناء الكتابة لاتكون هناك حسابات لأشياء اخرى غير شروط الكتابة التى أريدها وارغبها وأطمح اليها وكيفما تكون ، ولدى قدر من الغرور والصلافة فى هذه العملية ، لكنى لا يمكن أن استغنى عن الآخرين وان كان هذا يتعلق أكثر بما كتبته لا بما أريد كتابته ، ومنذ البداية كان لدى قدر من العناد والرغبة فى الخروج عن المألوف وكان هناك قطع مبكر للأهداف الشائعة الخاصة بالشهرة بالنقود أو بالمناصب أو غير ذلك ، وتم تحديد الطريق بانه الكتابة والكتابة وحدها ، ومن ثم كانت جهودى كلها موجهة فى اتجاه الكتابة باعتبارها الوسيلة المناسبة لى للبحث

والتحقق ، وكان هناك بعض التقدير من قبل بعض الأصدقاء لكنى كنت أتحرك كما لو كنت أعمل ضد هذا التشجيع .

هل تعتقد أنه ثمة أسئلة أخرى كان يمكن أن نطرحها فى هذا الحوار ولم يتم طرحها أو طرحت بالشكل غير المناسب ؟

السؤال الذى لم يسألنى عنه أحد حتى الآن وكنت أتمنى أن يطرح على هو : ما هو الترابط بين البصر والموسيقى ، وما هو الترابط بين هذين الجانبين ، فالموسيقى مرتبطة باللغة ، واللغة تلعب دور الموسيقى ومع ذلك فالعمل أساسا بصرى ، وهذه مسألة لا أعرفها بشكل كامل .

ربما كان هذا فى ذهنى حينما تكلمت معك عن الحركات أو النقلات بين مقاطع أو فصول أو أبواب أعمالك ، وربما كان الشىء المشترك بين الأشكال الفنية المختلفة بما فيها من لغة أو موسيقى أو وصف ، هو الخيال ، والخيال بصرى فى أساسه ، لكنه يمكن أن يكون سمعيا أيضا ، لكن الخيال البصرى يطغى على ماعداه فيما يبدو ، وفى أعمالك تبدو مشاهد الخيال البصرى واضحة ، بمعنى سائدة ، بينما قد تقوم الموسيقى بتحريك هذه المشاهد وفق قوانينها الخاصة ، ووفق قوانين العمل الخاصة أيضا ، ووصفك لحالة الشخصية المحورية فى « ترابها زعفران » وهى تتذكر خبرات طفولتها فيها هذا المزج بين البصر والموسيقى ، وفى أحد المشاهد التى أحبها أنا بشكل خاص تتذكر الشخصية دخولها مطبخ منزلها ذات مرة ، فوقفت مسحورة أمام الجمبرى بألوانه الجذابة ، والخبرة هناك موصوفة بشكل بصرى شديد الحميمة حيث يتم نقل ذلك الاحساس الخاص بطزاجة الجمبرى وبلونه وشكله وطبيعته الخاصة وبشكل يقارب اللوحة المرسومة وليس اللغة العادية ، فالحضور البصرى هنا حاد مع وجود الخيال أيضا الذى يحرك هذا العمل ، الذى قد يبدو للنظرة السريعة أنه شديد الواقعية .

أظن هذا ، ففى أكثر الانبعاثات الواقعية لدى ليست هناك واقعية بهذا المعنى ، وكلامك هذا جعلنى أتذكر أمنية أتمنى أن أحققها ، أننى أتمنى أن أكتب قطعة أدبية لا أعرف ماذا سأسميها ، لكنها عن السمك ، السمك فقط .

بالاضافة الى مسألة الخبرة البصرية هناك مسألة كنت اود أن اتساءل عنها منذ البداية لكننى اشعر انه لابد من طرحها هنا قرب نهاية هذا الحوار ، مسألة وجود هواجس ومخاوف دائما لدى شخصياتك ، هل هناك مخاوف معينة تساعدك الكتابة فى التغلب عليها وحلها ؟

أتذكر ، كنت تريد الحديث فى البداية عن علاقتى بالليل ، أو علاقة الليل بى ، وكذلك العتمة والخوف ، هل الكتابة تساعد فى ذلك ؟ لا أعرف فالمسألة لاتحل بسهولة ، وهى باقية لاتحل منذ زمن طويل معى ، ربما منذ الطفولة ، أنا لا أستطيع أن أنام فى الظلام أبدا ، لابد من وجود بصيص من النور موجود بجانبى أو حولى ، ومازالت أية « خرفشة » أو صوت ليلا ، تسبب لى القلق ، وطبعا يمكن أن أدرك مصدرها فورا ، لكن اذا كنت فى حالة عدم يقظة تامة تصبح مشكلة فهى تدخل منطقة الكابوس الصاحى أو الكابوس اليقظ ، وهذه منطقة مرعبة فعلا ، مسألة الصرخة التى تحدث عنها هى حقيقة واقعة فعلا وهى تأتى فى أوقات غير محسوبة ومازالت ، وأية لحظة منها تكون شديدة الرعب بالنسبة لى ٠

هل تكون بمثابة الكابوس ؟

هى فعلا كابوس ينتهى بايقاظ من فى البيت وقد كتبت عنها كثيرا لكنها مازالت موجودة ٠

هل هذه المسألة مرتبطة بالسكة الحديد ورواية « محطة السكة الحديد » ؟

السكة الحديد أيضا خبرة قائمة فى النفس وحية جدا وغير محلولة أبدا ، وواضح أنه قد تم تركيب أشياء كثيرة عليها وهى خبرة محطة مصر فى الاسكندرية ، خبرة حية جدا وتركت تأثيرات وانطباعات قوية على ، وبعض هذه الانطباعات قد لا أتذكرها وربما تخرج فى العمل بهذه الطريقة وأما أتذكره من ذكريات عمر الخامسة أو السادسة أو ما حول ذلك هو أن هذه المحطة كانت شيئا مدهشا ، مبهجا ومخيفا ، سواء فى الليل أو فى النهار ، شديدة الابهام ، شديدة الاخافة ، شديدة الضخامة ، وبكل قوة القطار ورموزه وعمليات التلاقى والذهاب والاياب والسفر وما تتضمنه هذه العمليات التى لا تتوافر فى المطارات مثلا ٠

فى ذهنى أيضا حوادث القتل التى قد يقوم بها القطار ؟

ممكن ، لكن لدى حوادث قتل مرتبطة بالقطار ، ليست لدى هذه الخبرة ٠

لكن فى الرواية هناك وصف لمشهد جثة قد مزقها القطار وقطعها اربا ، والوصف شديد الدقة وشديد الاثارة للرعب فى نفس الوقت ؟

فعلا ، هذا موجود ، ولكنـــه نـوع من الخيال ، هذا خيال ، وهذه حادثة تذكرتهـا وقمت بتركيبهـا من الأحـــلام ومن حواديت العفاريت وما شابه ذلك ، وقد تم تركيبها بقانون خاص لها ، ما أحدثك عنه هو خبرة المحطة والقطارات كما أحياها وليس كما أكتبها ، وخبرة الكتابة قد تكون فيها خبرة الحياة ولكن تكون فيها أيضا أشياء أخرى .

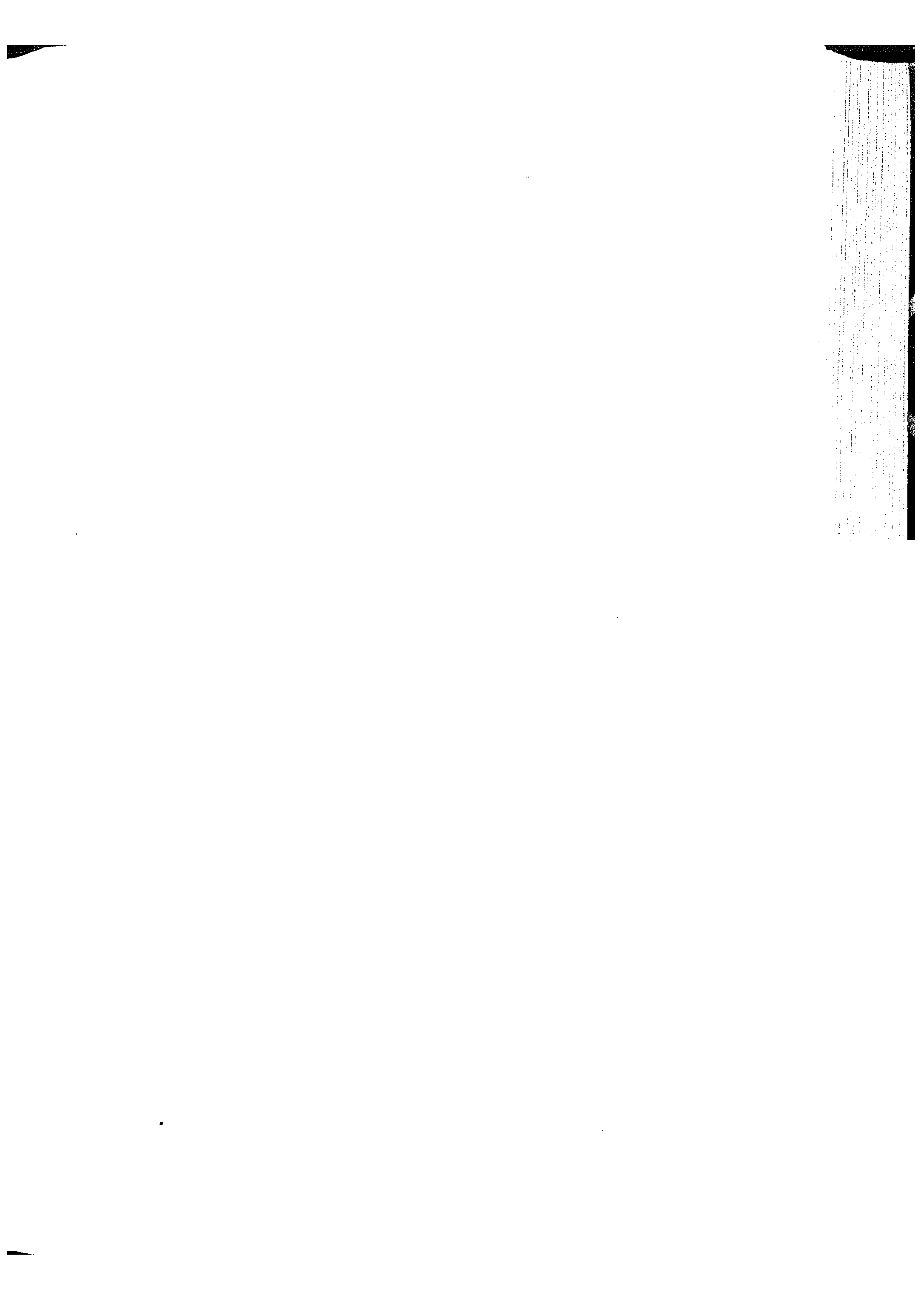
هناك شيء آخر ربما كان مرتبطا بما تحدثنـا عنـه ، هذا الشيء يتعلق بتلك الكتابة المتكررة لديك عن عالم الموت وعالم الموتى أيضــا ، هناك شبه فصل كامل في « ترابها زعفران » بالاضافة الى ما هو موجود في الفصول الأخرى حول الأعزاء والأحباء الذين يموتون ، فما سر الاهتمام بموضوع الموت في أعمالك ؟

يبدو لى أن ذلك كان من خبرات الطفولة المبكرة والشباب المبكر ، ملاحظة حالة الفقدان وموت الناس واختفائهم والشعور بذلك يبدو أنه كان مادفعنى الى كتابة أشياء تقليدية جـــدا فى البداية وكتابة الشعر وما شابه ذلك ومالم أنشره ، ثم ظلت هذه الخبرات مطمورة لكنها حية وحاضرة على مدى زمن طويل حتى دفعتنى الى كتابة « ترابها زعفران » . **هل تميل الى اعتبار هذا العمل الفنى بمثابة السيرة الذاتية ؟ :**

كل عمل من أعمالى فيه جانب من ســيرتى ، وهذا العمل فيه قدر أكبر من هذه السيرة ، لكنه يتضمن أيضا الكثير من الأمنيات والأحلام .

حوار مع القاص : ابراهيم عبد المجيد

حول القصة والفن والابداع



س : ما هو فى تصورك الجوهر الخاص المميز للقصة عن غيرها من الأنواع الأدبية ؟

ج : نظريا لا أستطيع أن أجيبك مباشرة · لابـد أن أحدثك قليـلا عن احساس قديم لا زمنى طويلا فى كتابة كل قصـة قصـيرة · احساس بالضيق من التحديد المعرفى / النقـدى أو ان شئت الجمالى بأن القصـة القصيرة شريحة من الزمن أو خاطرة أو موقف ·· الخ · دائما كنت أحس أن القصة القصيرة يمكن أن تكون أكبر وأطول أو أوسع من ذلك · وكان الجهـد الأكبر لى أثنـاء الكتابة هو الوصـول للنهاية بأقصر الطرق يعنى الاستخدام الأمثل والأدق للغة · للكلمات · لقد كلفتنى هذه المسألة عددا من القصص غير الجيدة فى البداية ثم استقامت لى بعد جهد صعب فالواحد منا يبدأ الكتابة وهو صاحب وجهـة نظـر فى الكون والسياسة · عالـم أو متعالم وعليه أن يتعلم أن يقتطع من لحمه / أفكاره ومشاعره الخاصة : ما هو زائد ويتركه يتساقط تحت قدميه فى عملية مؤلمة فى البداية الا أنها تصير جميلة وسارة حين ينجح ويدخل الى مملكة الجمال الفنى ·

لقد وصلت بعد مكابرات الى أن أهم ما يمكن أن يميز القصة القصيرة هو أن يكون لها « محـور ارتـكاز » واحـد ·· ومعـدرة على هذا التعبير « الميكانيكى » الخشن الا أنى عاجز الآن عن ايجاد مصطلح أدبى بديل · الآن على الأقل محور ارتكاز واحد يتم حوله البناء وتتراكم فوقه اللحظات أو المواقف أو ما شئت لكن كلها مشدودة اليه باوتار خفية تدور مع دورانه أوتار هى كالاقطار فى الدائرة الواحدة لا يزيد فيها قطر عن آخر · فى احـدى قصصى الأولى المبكرة (شمس الظهيرة) كان هناك أب وابن وابنة ومحور ارتكاز القصة هى قتل الأبنه اخفاء للعار ولكن القصـة انقسمت ثلاث لوحات لكل من شخوصها الثلاثة وتكشف كل لوحة الحالة الروحية لكل منهم وقت القتـل والحالة الروحيـة تكشف الكثير مما هو اجتماعى وسياسى أيضا لكن لا نبتعد فى أى لوحة من اللوحات الثلاث عن محـور الارتكاز الرئيسى ·· قتل الفتاة ·· وفى احدى قصصى الأخيرة « الشجرة والعصافير » رجلان يعملان فى منطقة مهجورة العلاقة علاقـة عداء وتمتـد القصة زمنيا لأكثر من ثلاثين سنة لأن محور ارتكاز القصة هو الزمن · كل

التحولات فى القصة مشدودة الى الـزمن • وهكذا ترى انى لم التـزم فى القصة القديمة الشخصية واحدة ولا فى الأخيرة بلحظة من الزمن وأظن أن ذلك حاضر فى كل أعمالى • اننى أبحث عن محور الارتكاز فاذا امسكت به كتبـت •

س : كيف تبدأ حالة كتابة القصة القصيرة لديك ؟

ج : تبدأ من مشهـد أراه أو حكاية تستدعى حالات روحيـة عذبـة أو معذبة وتبدأ أيضا من ذكرى مفاجئة وأحيانا تبدأ من احساس شديـد بالحصار والصنيعة •• فجأة أكتشف انى ما خلقت للسكون أو الكسل وأن كل ما حولى رتيب ممل ويرتفع فى صدرى احساس عريض بالضيق مما حولى وقد تنتابنى الرغبة فى البكاء • أريد أن أكتب • أريد أن أكتب • صراخ يتحدد فى روحى فأبدأ فى تقليب الذاكرة والذهن وابحث عن أشياء نسيتها أو فكرت أن أكتب عنها ثم نسيتها • فى كل الأحوال أنا لا أبـدأ الكتابة اراديا • وأيضا لا أندم على فرصة للكتابة ضاعت منى لأنى أعرف نفسى – من الخبرة – ان الفرصة لم تضح الا لأنى لم أكن مهيأ روحيا للكتابة وأن فرصة الكتابة الحقيقية ستأتى وتجبرنى أن أتخلص من كل صغائر الحياة بخبرتى على الكتابة وفى كل الأحوال أيضا أنا لا أبدأ الكتابة الا بعد كتابة شفهية اذا جاز التعبير • أجد نفسى أردد بداية القصة لنفسى وأجد نفسى ملتزا بتوقيع الكلمات الموسيقى الحـاد ويلفنى احســاس بالفرح الممزوج بالدهشة •

س : كيف تتطور هذه الحالة وتستمر غالبا ؟

ج : يستمر معى هـذا الاحساس الغامـر بالفـرح بعض الوقت • أكتشف أن المكان والزمان غير مناسبين للكتابة • تداهمنى الرغبة غالبا فى أوقات صعبة • بالنهار والجو حار • فى الطريق وأنا أقود السيارة • فى المقهى بين أصدقائى • فى المنزل بين أسرتى • ولا أعتمد أبدا على أوراق اسجل فيها ما خطر لى ولا الى مسجل لكن صارت لدى القدرة النفسية أن أحتفظ بما راودنى من شعور ولدى دائما يقين أنه سيعود الى الظهور وربما دون أن أدرى أحب أن أختبر صدق الاحساس • وبالليل ، فى الليل بعد أن يوغل كثيرا ، وبعد أيام قد تمتد الى شهور أجلس • أجـد نفسى أبـدأ القصة بنفس الكلمات التى رددتها من قبل وسررت بتوقيعها • لا تختلف البداية أبدا مهما طال الوقت وأكتب القصة تقريبا فى نفس واحد • وكثيرا ما أتوقف عند السطور الأخيرة اتركها لليوم التالى • لا أجـد مشقـة فى كتابتها • أحب أن أتركها لليوم التالى لا أدرى لماذا • وفى اليوم التالى أكتبها • وربما بعد ذلك بأيام • غالبا ما يحدث ذلك لأنى لا أريد أن أنفجر فى البكاء • هذا البكاء الغريب الذى لا يستمر طويلا • قد يكون دمعة • أنا لا أعرف مصدره حتى الآن • أنا لا أكتب قصصا ميلودرامية أبدا • لكن

هذا ما يحدث على أن القصة لا تكون قد انتهت عند هذا الحد • أعود اليها مرة أخرى • أحذف منها بعض الكلمات غالبا لا أضيف • أكتبها بخط أفضل واقرأها كثر من مرة وفى كل مرة يزداد اعجابى ويستمر معى الفرح أياما متتالية • أصبح شخصا آخر فى بيتى وبين أصدقائى • يتهلل دائما وجهى بالفرح وأعلن للناس جميعا أنى انتهيت من قصة جميلة وأتعامل مع كل ما حولى على أنه شىء جميل • البشر والأشياء • لأيام يستمر ذلك وتعود الحياة حولى تتراكم فوق رأسى ولا ينقذنى منهـا الا توحد جديد مع قصة أخرى • توحد شفهى فى البداية ادرك يقينا أنه سيتجلى فوق الورق مثل النور السماوى القادم من فوق جبل سيناء •

س : ما هى أهم الموضوعات أو الحالات الواقعية أو المتخيلة التى تدفعك الى كتابة القصة القصيرة ؟

ج : رغم وفرة الحالات الواقعية حولى فى مجتمـع يتغير تقريبـا كل يوم منذ صار لى وعى يستقبل بوضوح ورغم أنى مصاب بما يمكن تسميته بانفعالات المخيلة فأنا كثير الاستغراق فى الخيال وكثير الانسحاب الذهنى والروحى عما حولى مما يسبب لى – فى الحياة – كثيرا من المتاعب بين أهلى وأصـدقائى من الناس العاديين الا أنه لابد نعنى بالكتـابة من كل مظاهر الفوضى الواقعية والاضطراب الخيالى الا ما له علاقـة بالظلـم أو البراءة الانسانية من بين مئات الأحداث التى تحدث أمامى أو أقرأ عنها فى الصحف أو أسمع عنها – قتل ، سرقة ، اغتصاب ، نهب ، تسول ، نصب ، هزائم عسكرية ، انتصارات حمقاء •• ألخ • فأنا قد أكتب قصة لأنى تـذكرت فجأة رجلا كان يمشى وحيدا فى مكان كبير خال • على الشاطىء مثلا أو فى الصحراء التى زرتها كثيرا أو رجلا يصطاد السمك فى بحيرة مريوط التى عشت جوارها كثيرا فى الاسكندرية • رجلا واحدا ويصطاد وحيدا ولا أحد حوله • على الفور تنتصب أمامى الموازنـة بين الانسان الصغير الوحيـد الهامشى هذا والكون الواسع الكبير الذى يبتلع كل شىء غافلا عنه • هذا نوع غريب من الظلم حقا للانسان والانسانية • تأسرنى دائمـا القطارات وعربات السكك الحديدية حيث عشت صباى قريبا منها ورحلتها الطويلة فى المكان والزمان والناس المحشورون فيها والمسافرون عليها • يأسرنى الليل حين تخلو الشوارع ولا أرى فيها غير الشرطة والكلاب الضالة ورجل أو امرأة تأخر بهما الوقت أحب لحظات الوداع والفراق بين الأحبـاء ويمكن أن تثير في الرغبة فى الكتابة • أحب حكايات أمى عن طفولتى وحكايات أبى عن حياته فى الصحراء مع جيوش الحلفاء أيام الحرب العالمية الثانية • أحب كل ما هو موغل فى الزمن أكثر براءة مما هو حاضر فيه وأحب كل ما هو واحد متوحش عن اتساع المكان وترهل الزمان • بعد أن تزوجت صرت أحب أسئلة الأطفال واجاباتهم وصارت تثير فى الرغبة فى الكتابة •

صارت تفتح لى طرق جديدة فى الكتابة • أحب المرأة فائقة الجمال ودائما أرى انها فوق طاقة البشر وأنه لا سبيل اليها ويدفعنى جمالها للكتابة حتى لو لم أختبرها •

س : ما هو تصورك لدور الحلم فى القصة القصيرة ؟

ج : لا أتصور أن للحلم دورا بذاته فى القصة القصيرة • لا أتصور أن لشيء ،أى شيء بذاته ، دورا فى القصة القصيرة • لا أحب ذلك لا أحب القوانين فى الكتابة لكننى أحب أن تكون القصة القصيرة كلها مثل الحلم • شيء بين اليقظة والمنام • شيء مثل لحظة الافاقة من الحلم نفسه تلك اللحظة الواهنة التى ما ان تصادفها تتذكر الحلم حتى يدهمك الواقع ولا يبقى الا غبش الرؤيا وعليك أن تجتهد لتتذكر أو تفهم • أحب أن تكون القصة كلها مثل لحظة انبلاج الصباح على مهل من الليل شديد الظلمة وهى لحظة غنية بالاحلام دائما ••

س : ما هو تصورك الخاص لدور الخيال فى القصة القصيرة ؟

ج : ينطبق نفس الكلام الذى قلته عن الحلم على الخيال • فالقصة القصيرة المكتملة فى رأيى هى التى بعد كتابة آخر كلمة فيها تنقطع كل علاقة لها بالواقع الدارج • هل هكذا تمضى الأمور ؟ سؤال قد يثور فى ذهن القارىء الذى يفاجىء أن ما قرأه قد ابتعد عما يراه ويعايشه • ان مفردات العمل الفنى كلها لها علاقة بالأرض التى نقف عليها والتى يقف عليها القارىء لكن كيف نرتفع بها الى طبقة أعلى • هنا يأتى الخيال • والخيال قد لا يكون فى الأحداث نفسها أو الوقائع أو الشخصيات ولكن فى طريقة التعبير وفى لغة التعبير • ان اللغة أداة الكاتب الرئيسية تستطيع أن تعطى سحرا يثير المتعة والتأمل ، اللغة تضفى الخيال على القصة ذاتها • وقبل اللغة أو بعدها حسب كل كاتب وطريقته فى الكتابة يكون للرؤية العامة دورها فى ابتداع الخيال • أنا أجد أن كثيرا من رؤاى يحتاج الى ابتداع الخيال • فى قصة مثل « الغريبان » مثلا وهى قصة بسيطة للغاية الا أن محور ارتكازها يقوم على العلاقة الحادة بين الانسان البسيط وبين العالم الجديد المبهم الذى يسافر اليه متصورا أنه موئل آماله فى تحقيق مستقبل أفضل • الشخصية تنزل من المطار فى مدينة الرياض فيأخذه سائق التاكسى الى مكان غير المكان الذى طلب منه توصيله اليه وفى المكان الجديد لا يجد الا بيوتا متشابهة شديدة التشابه ولا أحد يأنس اليه الا مسافر مثله جاء معه على نفس الطائرة ضاعت منه حقيبته يجهد فى البحث عن حقيبة الآخر حتى تضيع حقيبة الأول • لا يجد أى مهمات ولعلهما شخص واحد — الا بيوتا صماء وشوارع خالية أفرغتها حرارة الشمس من كل مظهر للحياة • بالتأكيد سوف ينبهر كل من يسافر الى الرياض بالنهضة العمرانية وربما لا يجد

شيئا واحـدا مما قلت لكن رؤيتي أنا للمسألة برمتها ــ ودون أن أدرى فى البداية فهذا كل ما اكتشفته اثناء الكتابة ــ جعلتنى أضـع الشخصية فى مواجهة هــذا الفراغ القاتل وهــذه الأبنية المتشابهة التى لا توحى بشىء الا الصدور • هذا معنى الخيال كما أحبه فى قصصى • الخيال يخدم الرؤية العامة والرؤية العامة تحدد عمل المخيلة وتأتى اللغة لتؤكد ذلك • وأنت ترى مثلا فى هذه القصــة الحوار متشابها ولا معنى له ولا يوحى بشىء •• كأنه جدار من الصمت ••

س : ما هو تصورك الخاص لدور الذاكرة في القصة القصيرة ؟

ج : هل أقــول أن الذاكرة هى البداية باعتبــار أنى لا أرى فأكتب ولا أسمع فأكتب ولكن أرى وأسمع وأحس ثم تفاجئنى الذاكرة فأكتب • هذا حقيقى الا أن ما يهمنى فى الذاكرة هنــا ليس البداية انما حضورهــا المفاجىء أثناء الكتابة • كثيرا ما أكاد أمضى فى الكتابة ثم أكتشف أن ما كتب عنه قد تداخل مع مشهد قديم ورؤية قديمة لم تكن فى اعتبارى عند البدء فى العمل • وكثيرا ما يأخذ العمل مسارا مغايرا لما كنت قد قدرت بسبب الحضور المفاجىء هذا للذاكرة • كثيرا ما أكتشف هــذا أثناء الكتابة فأعيد ترتيب الأوراق كلها وكثيرا أيضا ما اكتشفه بعد فراغى من الكتابة نفسها • فى الحالة الأولى يحتاج الأمر منى الى ترو وحكمة وفى الحالة الثانية لا يكون لى حيلة لكن تزيد الذاكرة وتسللهاهذا من احساس بالفــرح والدهشة • والغريب أيضا أن الذاكرة أحيانا ما تتعامل مع « أشخاص » أو « أحداث » التى أبنى بها القصة بصورة مقلوبة • فالذاكرة تأخذ الشخصية أو المشهد والشيخوخة • وأنا أكتب رواية المســافات ، أو الصــياد واليمام ، لا أذكر كله وتضعه فى مكان غير المكان الحاجز وفى زمان قديم •• هذه مسألة غريبة ولا أعرف كيف أعبر عنها بالضبط لكن سوف أعطيك مثــلا من قصصى • قصة « العجوز والصبى فوق الجسر » شغلتنى بعض الوقت مسألة الطفولة والشيخوخة • وأنا أكتب روايات المسافات ، أو الصياد واليمــام ، لا أذكر بالضبط كتبت عبارة أن العجوز والطفل يلتقيان من خلف الزمن • عبارة عارضة جاءت فى مجرى السرد الروائى واعذرنى ان لم أذكر على أى لسان من الشخصيات جاءت الا أنى بعد ذلك فكرت هل هذا حقيقى • ربما قلت ذلك بسبب ادراكى للعناية التى يحتاجها الرجل حين يشيخ وكيف انها تشبه العناية التى يحتاجها الطفل دون اعتبار لنوع المشقة • فهى فى حالة الطفل مشقة مبهجة وفى حالة الشيخ المسن مشقة متعبه على الأقل فى زماننا هذا • وأذكر انى كنت أفرح مع أصحابى فى صباى ومطلع شبابى واقول أن المسألة لم تكن تختلف كثيرا لو أن الانسان أصبح هرما وكلما تقدم فى السن صغر وتضاءل حتى صار طفلا يصغر ويتضاءل أيضــا حتى يتــلاشى

ويكون للحوت شكل أفضل رغم أن بداية الحياة سيكون لها شكل بشع .
ومن المزاج القديم هذا جاءت العبارة السابقة لابدوأخذتنى الذاكرة الى حادثة صيد سمك صغيرة منت أنا فى صباى بطلها مع شيخ عجوز . كان يصطاد السمك ويتركنى أحرسه فى شبكة من السلك فى الماء فكنت أنا استغل ابتعاده عن المكان وأصطاد السمك من الشبكة مباشرة دون عناء الصيد من البحر . كان ذلك فى عام ١٩٥٧ أو ١٩٥٨ تقريبا وكنت فى الحادية عشرة أو الثانية عشرة . حيث شرعت فى كتابة هذه القصة أضفت اليها جو الحرب الذى خيم على حياتنا منذ النكسة . أنا لم أقصد ذلك أبدا . قصدت فى البداية اكتشاف كيف تكون العلاقة بين الصبى والشيخ لكن الذاكرة أخذت من الحاضرواضافت الى الماضى والقريب أننى أثناء الكتابة كنت أرى المكان القديم عند البحيرة الذى وقعت فيه الحادثة الأولى وقد خيم عليه جو الحرب مع أنه كان من الواجب أن تعمل الذاكرة عملها الطبيعى فأرى المكان كما رأيته فى صباى . لقد أضفت الذاكرة على المكان جو الحرب ولم أعد استطيع تذكره الا هكذا مع أنه لم يكن كذلك بالمرة على أنه كان للذاكرة أيضا دور المنقذ الذى يظهر فى الوقت المناسب . فكثيرا ما كنت فى صباى أكتب العبارات التى أعجب بها مما أقرأ من كتب . احتفظ بها فى أجندة صغيرة . كان هذا عملا صبيانيا جميلا وكنت عاشقا لقراءة تلك العبارات . أحيانا تتسلل احداها الى قصة أكتبها فاذا بالذاكرة تنتصب أمامى كجندى شرس وتقول لى أن هذه العبارة ليست من صنعى وانها دخيلة على العمل وانها وان كانت « حلوة » تفسد العمل فليس مهما أن تكتب عبارة أو جملة حلوة لكن المهم أن تكتب باللغة التى تثرى رؤيتك وموضوعك وتعطيه أفاقا أوسع وعلى الفور أحذف ما تسلل الى الورق من قراءات قديمة . كان هذا فى بداية عهدى بالكتابة لكن الذاكرة لا تزال تحتفظ لى بأجواء مما قرأت . تحتفظ لى الذاكرة بالفراغ الباهظ فى رواية « صحراء التتار » لدينو بوتزاتى واحساس به حين قرأت الرواية فى صباى . وتحتفظ لى الذاكرة بالدمعة التى ذرفتها على بطل قصته « قلب ضعيف » لديستويفسكى وبالدموع التى ذرفتها على مصير عائشة فى ثلاثية نجيب محفوظ بالاسى التى شعرت به رأمرؤ القيس يموت غريبا فى تركيا وبالحزن الذى سكن قلبى مع موت فهمى فى نهاية رواية بين القصرين وكمال الصغير يغنى زوورونى كل سنة مرة . تحتفظ لى الذاكرة بالأسى والحزن مما قرأت أو شاهدت ولا تحتفظ للأسف لى بالفرح ولا داعى للاستطراد فيما تحتفظ به الذاكرة فهو كثير ويدور كله حول الأسى والحزن والحنين والاحساس بالظلم والخذلان ..

س : ما الذى ساهمت به مرحلة الطفولة وطفولتك الخاصة بشكل محدد وكذلك الطفولة بشكل عام فى كتابتك خاصة فى مجال القصة القصيرة ؟

ج : تراكم على مرحلة الطفولة عندى فى بداية عهدى بالكتابة تراب وصدأ سببه اهتمامى الشديد بالقضايا السياسية والاجتماعية . ولم يكن هذا الاهتمام السياسى والاجتماعى نتيجة لقراءات أو مشاهدات أو خبرة وتجربة فقط ولكن كان لى نشاط سياسى واجتماعى فعال وكبير مع تنظيمات الثورة - ثورة يوليو - منذ عام ١٩٦٥ وأفضى بى هذا النشاط الى علاقات عديدة مع سياسيين ناصريين وماركسيين ثم كانت لى بعد ذلك - بعد النكسة وتبدد الحلم الجميل وقفة أمتدت لبعض الوقت لكنها انتهت أسوأ من ذى قبل . انتهت بالمشاركة ، مثل واسل فى النضالات المستمرة لجيلى من أجل تحقيق الحرب مع اسرائيل . أقول أسوأ قياسا على الأدب وليس للأمر نفسه ذلك أن كل هذه المشاركات كانت تثقل على فى كتابتى الأدبية فصرت أكتب قصصا لا أرضى عنها بها من الصراخ أكثر من جانبها الفنى . كانت مشكلة فنية ونفسية ولم أفكر جديا فى الخلاص منها خاصة وقد تشابكت علاقتى ببعض رموز الحركة الماركسية ورصيد الحركة الماركسية فنيا فى مصر وأدبيا هو فى الغالب رصيد الفهم الديماجوجى للواقعية الاشتراكية وبالطبع هناك استثناءات لكنها قليلة أو على الأقل لم يكن لى حظ عليها . أننى أكتب ذلك مع أنه قد لا يكون مفيدا فى الاجابة على السؤال لكنه بالنسبة لى كان محنة شخصية حقيقية لم اتخلص منها الا بعد عام ١٩٧٧ .

فى بداية عام ١٩٧٧ وقعت انتفاضة يناير الشهيرة وانتهت بالفشل الذريع واستثمرها السادات أبشع استثمار فتصالح مع العدو الصهيونى وانقلبت الموازين السياسية والاجتماعية وبالطبع القصة كلها معروفة ولا داعى لتكرارها هنا ويهمنى منها ما يخصنى ولقد كان أن ادركت أنه لا فائدة من كل ما أفعل أو يفعل غيرى من نضال وأن كتابة قصة جيدة من الناحية الفنية بالنسبة لى أفضل من كل مشاركة سياسية . من هذه الروح العدمية فى البداية بدأت انسحب مما حولى ووجدت نفسى أعود الى عصر بعيد . عصر سعيد . الطفولة . كانت العودة للطفولة بالنسبة لى عاملا مساعدا على التخلص من وطأة السياسة على روح الفن . ولقد بدأ ذلك فى الرواية أولا . رواية المسافات بالتحديد . الا أنه سرعان ما نفذ الى القصة القصيرة . كل القصص القصيرة التى كتبتها قبل ١٩٧٧ ونشرتها أو مزقتها لم يكن للطفولة فيها نصيب والعكس حدث بعد ذلك مع كثير من القصص . وهكذا اختلفت عن ابناء جيلى الذين نهلوا مباشرة من منجم الطفولة واجتزت أنا كارثة بحجم فشل انتفاضة يناير ١٩٧٧ . لذلك نجد جانب المسافات جانبا كبيرا من الطفولة فى ليلة والدم وجانب آخر فى « الصياد واليمام » وقصص قصيرة مثل « المسفر » أو « الشجرة والعصافير » أو « العجوز

والصبى فوق الجسر » أو « كل يوم يتقابـلان » أو « الأسرار » أو قصص قصيرة جدا مثل « حكايات البراءة » كل ذلك ساهمت الطفولة فى تشكيله ٠

س : لماذا يكثر — فى رأيك — لجوء الكتاب الآن الى العودة الى وضع الطفولة واستلهامها فى الكتابة خاصة فى القصة القصيرة ؟

ج : ربما للسبب السابـق ٠ أعنى نوع من الانسحاب من جهامـة الواقع المعاشى وربما كنوع من التاريخ الشخصى ولكن الأهم بطزاجة المرحلة وبكارتهـا ٠ ان ذلك يساعـد الكاتب كثيرا على طزاجـة الكتابـة نفسهـا وشفافيتها لذلك أنا أضيق بالكاتب الذى ينظر الى الطفولة بمنظار التعاسة ٠ فالأشياء القبيحة كانت بالنسبة لنا ونحن أطفال هى الأشياء الجميلة واضفاء وجهة النظر الشخصية بعد البلوغ والوعى على مرجع الطفولة يفقدها الكثير من مصداقيتها ٠

س : ما هو تصورك الخاص لمفهومى الزمان والمكان فى القصـة القصيرة ، بمعنى ، هل هنـاك زمان خاص وكذلك مكان خاص تتطلبهما القصة القصيرة الجيدة بشكل خاص أيضا ؟

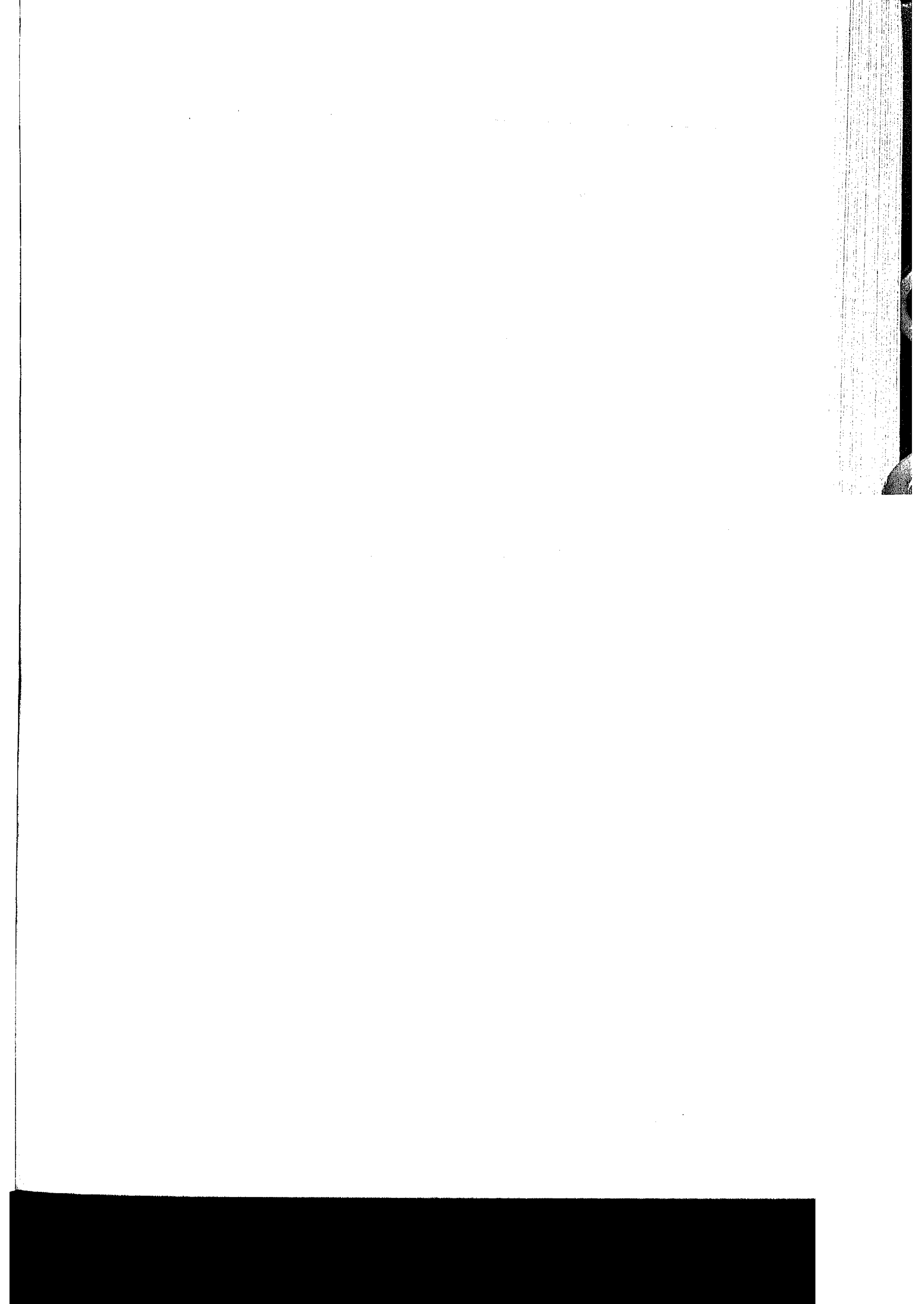
ج : كلما سمت القصة القصيرة عن الاحساس بالزمان الآنى كلما أو غلت فى الفن ٠ والسمو عن الزمان الآنى لا يكون بالتعليق المطلق ولكن يكون بالنسخ المطلق بما هو آت برهافة الحس واستنفاذ أقصى امكانات اللغة ٠ أعود بك الى قصتى القصيرة « الشجرة والعصافـير » هى قصـة قصيرة تحدث بها ثلاث حروب ٠ المصدر الآتى والمباشر واضح ٠ رعاها ، بل بالتأكيد ، حروب ١٩٥٦ ، ١٩٦٧ ، ١٩٧٣ ، لكنى لا أوضح تاريخ هذه الحروب وهى تحدث دون أن يفطن لها أحد من شخصيتى القصة وربما دون أن يفطن القارىء أيضا الا بعد دهشة وتوقف للحظة ليتساءل كيف ولماذا قفز بى المؤلف هذه القفزات ٠ كيف لم أشعر بها ، نفس المسألة فى قصة « كل يوم يتقابلان » ٠ القصة تحدث فى وقت قصير جدا ٠ وبعد الغذاء ٠ وقت القيلولة ٠ هى لا تزيد عن حوار بين زميـلى عمـل لكن هذا الوقت القصير جدا يكشف كم كانت الأيام الماضية كلها متشابهة ٠ السنين الماضية الثلاثين سنة التى التقيا فيها كل يوم ولا يزال كل منهما عاجزا عن البوح بالحب لزميله وعاجزا عن فهم زميله وغير مدرك لتغير كل شىء حوله ٠٠الخ ٠

والمكان فى القصة عنصر مفاعل فى الزمان ٠ كل منهما فاعـل فى الآخر ٠٠ والتعامل مع المكان لابد أن يكون بحذر شديد ٠ فللمكان فتنته ٠ قد ينزلق الكاتب وراء مفرداته ولا يعرف كيف ينهى القصة أو يسقط فى

ما سمى بالواقعية الفرنسية الجديدة • المكان فى القصة لا يجب أبدا أن يكون كما هو حاضرا ولا أحب أنا أن يكون هو واجهـة القصـة أو انفها النهائى لكنه فاعل فى توسيع أفق الرؤية يكفى أن أختار مكانا به اشجار شوك ليدل ذلك على « العقم » مثـلا دون حاجة لحـديث عن « العقـم » أو « الفشل » • المكان امكانية سينمائية حقيقية • أداة أخرى للتشكيل الجمالى وعنصر فاعل فى الايجاز اللغوى « المكان » فى قصة مثل «الغريبان» التى أشرت اليها من قبل لخص القضية كلها وعصمنى من الاستطراد فى الشرح والايضاح •

حوار مع القاص : سـعيد الكفراوى

حول القصة والفن والابداع



س : ما هو فى تصورك الجوهر الخاص المميز للقصة عن غيرها من الأنواع الأدبية ؟

ج : القصة القصيرة تأتى من تلك اللحظة المستحيلة والذى صرخ فى مواجهتها « باسكال » « ان الصمت الأبدى لهذه الآماد اللانهائية يرعبنى تلك اللحظة التى ينتهى فيها الحلم بانذاك بعيد للوعى ، انها اللحظة التى يتم فيها الكاتب قطع الحبل الملتف حول رقبته قبل أن يلفظ أنفاسه ويهوى من الفراغ · لحظة أن تسحبنا المصادرة لنواجه الموت هادئين ·

لقد انتهى الزمن الذى كانت فيه القصة تشمل المقدمة والعقدة والحل ، والتى كانت تنتج بقصد اشباع متعة عند القارىء أو تحاول زيادة خبرته بواقعة ، ومساعدته على اكتشاف بعض مناطق الغموض داخله ·

هل القصة الآن هى نوع من الوعى باكتشاف أن الانسان وحيد بدرجة مرعبة ؟ أم هى ذلك التوق المستحيل للوصول الى الحلم ، عبر كهف الذاكرة واجتياز مناطق الغموض فى الواقع المعاش ·

اعترف بأننى لا أعرف ·

ان الرواية تعطيك فرصة اجتياز الكمائن ، والحذر من الوقوع فى الفخاخ المنصوبة · وذلك باتساع عالمها وشموخها ، ومن ثم تاريخها ·

حتى الشعر « أصعب الفنون » قد تهرب من فخاخه بالفناء ، أو باللغة حيث تنتج نصا ، أو بالنثر فى مواجهة الأوزان ·

أما القصة فلا تعطيك فرصة للهرب ، كلمة خارج السياق قد تطيح ببنائها وتوقعها فى العادية ، وفض السر ، ومن ثم تجاهلها ·

أنظر للقصة عند « هيمنجواى » والتى ينهض بناؤها على الذاتية المقنعة والموضوعية الملزمة ، والتى تتسلح بتكتيكية أعطت لعالمه الذى يبدو للوهلة الأولى ساذجا قيمة عالية من الاحكام الفنى ، وتبتعد عن المألوف وتسعى فى قلق للبحث لها عن مكان انسانى داخل اللحظة الشجاعة التى يتم فيها الفعل ·

وعند الكتاب اللاتين حيث شملت القصة لغز الحياة والموت ، والنص داخل النص ، والحلم والأسطورة وأتى هذا الانفجار الابداعى

بتجديد اللغة وحشد من الذكريات الحية ، وتم ابتعاث مخيلة جديدة تطرح السؤال ولا تنتظر الاجابة ·

س : كيف تبدأ حالة كتابة القصة القصيرة لديك ؟

ج : ما الذى يستطيعه الكاتب ليدرك هذا العالم (الذى لا ينتهى غموضه ؟) ولماذا ينفجر موضوع القصة (ان كان لها موضوع) بالمخيلة كنافورة النار ، وكيف تستطيع أن تكبح فرصك عندما تتأكد أنك أمسكت بالصيد من ذيله ؟ تأتى القصة من مشاهدة لون السحب ، أو ذكرى قديمة ، أو حلم ، أو حكايا من حكايات الجدة ، أو وجه قابلك صدفه بعد غياب طويل فرأيت الزمن قد وشمه بملامح مغايرة مؤسية · أو بكاء لطفل، أو شيبة شيخ أفزعه الظلام ·

عندها يقف الكاتب فى مفترق الطرق ، ويبحث فى مخيلته وذكرياته، ويحاول اختيار لغته وينهض ، وينام وقد شمله حذر قلق · ويتجلى التعبير ، فيرى الأعمى ويتكلم الموتى ، ويعود الراحلون ويتم داخل الذات الحوار الأول لبداية الخلق وتتشكل ملامح لحقيقة النص المقدس وتتحدد الأسماء والدلالات ، والمعانى ·

ثم تأتى عملية الكتابة (التى قد تطيح بكل ما تحدد سلفا) وتبدأ عملية بحث جديدة عند انتاج النص ، وقد تستمر فى مسارها بهويتها القديمة حتى تنتهى الى وجودها الموضوعى (النص) · وقد لا تستمر فينفتح عالم جديد مغاير وتبدأ أشكالية جديدة حتى تستوى القصة وتفرض شكلها هى ، وتحدد عالمها هى وتخرج فى النهاية لتصادف النجاح أو الفشل ، أو النجاح وخيبة الرجاء ·

س ـ كيف تتطور هذه الحالة وتستمر غالبا ؟

ج ـ الحالة لا تتطور معى فهى تنتهى بانتهاء النص ، لتبدأ بشكل مختلف تماما مع بداية نص جديد ، مغاير · يبحث عن زمنه وذاكرته ومن ثم تاريخه (أى واقعة) ·

س ـ ما هى أهم الموضوعات أو الحالات الواقعية أو المتخيلة التى تدفعك الى كتابة القصة القصيرة ؟

ج ـ هذا السؤال جدير أن يوجهه أحد أطباء النفس الى مريضة ؟ ما الذى تراه أو تشعر به عندما تأتيك حالة العصاب الذى هو الفزع النهائى عند الاجابة عن السؤال ؟

ليس ثمة موضوع محدد ينشغل به الكاتب أو الفنان (نفى التخصص) فالفنان أسير لنصه ، والنص فى آخر المطاف عدو للتخصص ·

أهتم (وأنت خير العارفين) بالقرية المصرية (المنطقة الغامضة من القرية المصرية) حيث يبدو الواقعى ، لاواقعيا ، ويبدو الحلم غير الحلم ،

والحقيقى أسطوريا ، وحتى الزمن غير الزمن ، والطفولة التى عشتها غير الطفولة التى اكتبها ، ولكنها فى الأول والآخر نفس هذه الطفولة من خلال الاحالة الى واقع آخر له مرجعية مختلفة .

أستطيع أن أقول (بغير يقين مؤكد) أن نفى الواقع خارج النص خيانة لهذا النص حيث ان الواقع المعاش له علاقة بواقع النص المكتوب .

مخيلة الكاتب تخلق واقعها الموازى ، وتخلق رموزها وتصوراتها ومن ثم ادراكها وسعيها نحو المعرفة .

نحن داخل جماعة ، الكاتب عين رؤيتها وبالتالى لا يكون انسانا الا بين جماعته لذا فأنا ككاتب أحوم حول : واقع الناس ، صراعهم مع هذا الواقع (السياسى والاجتماعى والنفسى والأسطورى) مجابهة الموت الذى يحط على معظم ما أكتب كأنه رسول الأبدية الذى يعيش معى لحظة بلحظة .

فى آخر المطاف لماذا السؤال وأنت خير العارفين ؟

س : ما هو تصورك الخاص لدور الحلم فى القصة القصيرة ؟ (حلم اليقظة وحلم النوم وما شابه ذلك) .

ج : كثير من قصصى رأيتها أحلاما كاملة (لكن بلا لغة) . « الجمل يا عبد المولى الجمل » حلم كامل لم أضف له الا النهاية « المزاد » فى « زمن الانتيكا » حلم . الخالة فى « سنوات الفصول الأربعة » كأنها أمى الميته عادتنى فى الحلم ، رؤية تجلى القمر فى « قمر معلق فوق الماء » حلم مشمول بسقف السحب وغياب النجوم .

الحلم فى الكتابة يشير بالذاكرة ليخلق الفكرة النهائية ، والحلم يأتى بديلا عن العجز فى الواقع لاحداث التبادل بين المتلقى والكاتب ومن ثم احداث المتعة . ان الأحلام الجيدة دلالة على ثراء الروح (حتى فى حالة العصاب) .

فى ظنى أن كل ما هو غير مألوف فى العمل الابداعى هو حلم فى مخيلة الكاتب قبل العملية الابداعية . عند « جارثيا ماركيز » مثلا ماذا تعنى البنات اللاتى يطرن ، والموتى الذين يبعثون ، وعشرات السنين التى تنقضى فى لحظة وعصور الأمطار الطويلة .

ما هى الا أحلام المبدع تخلص منها بالفن على الورق .

س : ما هو تصورك الخاص لدور الخيال فى القصة القصيرة ؟

ج : مما لا شك فيه أن الكتابة الجديدة منذ منتصف الستينات قد أنجزت الكثير ، واتسمت بحيوية مدهشة تجاوزت بها مراحل القمع

الأيدولوجى ، وفرضت خطابها الخاص متجاوزة تصورات السلطات المهزومة وارساء معالم جديدة فى الكتابة :

ـــ معلم اللغة ٠

ـــ معلم التاريخ ٠

ـــ معلم الشكل الخاص ٠

ـــ معلم ابتعاث زمن الطفولة ، والأسطورة ، والاستفادة من التراث الشفاهى ٠

ـــ معلم تجديد الأشكال القديمة ، داخل زمن جديد وشكل جديد٠

ـــ معلم تعدد الأصوات والضمائر داخل النص الواحد ٠

ـــ أخيرا معلم الخيال ودوره فى القصة القصيرة ٠

نتهم أحيانا « بنقص الخيال » وبافتقادنا على القدرة على التركيب والاستفادة القصوى من مادة الخيال لمواجهة شراسة الواقع ٠

يعنى الخيال عندى اطلاق الحرية للصورة الفنية لتواجه مشكلات عجز اللغة وتركيباتها المدمرة ، والاحتفاء بما يأتى عبر المخيلة سواء خضوعه لمنطق الأنا الآخر ، أو لقوانين الارث السابقة علينا ٠

لماذا كان الخيال أشد مضاء فى ألف ليلة وليلة ؟

كأننى ومن خلال ما أكتبه أخيرا استوعبت خيار الخيال ، وزاوجت بينه وبين الحرية ٠ وأعطيت لنفسى حريتى فى ابتعاث أزمان الحلم وأزمان الموت واستدعاء من رحلوا « مبرر للموت » والوقوف عند التخوم الغامضة للواقع وطرح السؤال الذى يقلقنى ويعطى لما أكتب رائحته الخاصة :

هل حدث ذلك فى الواقع ، أم أنه مجرد خيال ؟

س : ما هو تصورك الخاص لدور الذاكرة فى القصة القصيرة ؟

ج : شرط تحقق الذاكرة ـ الحقيقة ـ هو كسر الترتيب الزمنى السائر عبر الخط المستقيم وتحطيم سياقات اللغة التقليدية المستقرة بصورة ما بداخل الوعى ، وانبثاقات الحكايا القديمة ، والأصوات (بما فيها صوت الريح) ولمة الناس عند الأضرحة ومشاهد الفرح والموت ، وملامح الوجوه ، وما يحمله التاريخ المحكى ، والمكتوب من قصص ، وعظات ، وأساطير يتم من خلالها تشكيل عالم جمالى جديد وقائم وفق انساق مغايرة تشارك فى اقامة عالم ابداعى جديد ٠

في ظني أن دور الذاكرة في كتابة القصص القصيرة يخص القارىء أيضا ، فهو مشارك بذكرياته التي تلتقي بدرجة ما مع ذكريات الكاتب ، أعتقد أنه من أسباب نجاح الكتابة معرفة الماضي (لانه الذاكرة ــ التاريخ المحكي) .

يرى بورخيس أن الأدب يقوم على أربع تقنيات أساسية (الكتاب داخل الكتاب ، وعدو في الواقع بالحلم ، والسفر في الزمن ، والمضاعفة) لذا تبدو الذاكرة للوهلة الأولى محصلة لما جرى في الماضي . هذا غير صحيح . الذاكرة تعيش أيضا حاضرها . عندما زرت معبد الكرنك ، ووقفت داخل محرابه ، وبين أعمدته ذات التيجان اللوتسية ،ظننت أنني أسير فوق حضارة منقضية ومنتهية لكنها في واقع الأمر (عبر الذاكرة الجيدة) تعبر عن نفسها في الحياة اليومية وتعيش داخل المخيلة برموزها ، ورسومها ، وطقوسها التي اجتازت كل تلك القرون .

للذاكرة دور يتلخص في استعادة الماضي ، بجماله وقبحه واعطائه شرعية أن يحيا الآن وفي المستقبل .

س : ما الذي ساهمت به مرحلة (طفولتك الخاصة بشكل محدد وكذلك الطفولة بشكل عام) في كتاباتك خاصة في مجال القصة القصيرة ؟

ج : تأمل (بغير اتهام لي بأحادية العالم وتكراره) هذه القصص : قمر معلق فوق الماء : الاعراف صندوق الدنيا : الجواد للصبي الجواد للموت : الصبي فوق الجسر : زيارة : سنوات الفصول الأربعة : الجمل يا عبد المولى الجمل فجر طاقة القدر : زبيدة والوحش : وغيرها كثير لم ينشر بعد .

وكلها عن أطفال مجروحين ، حيارى . يقتربون بوجل من خط الاستواء ويتطلعون ناحية الشمس حالمين .

ما كل هؤلاء الأطفال في تلك القصص ؟

يدعي البعض أن الردة للطفولة رد على قبح الواقع ورثاثته .

أختلف مع هذا الادعاء .

العودة للطفولة اكتشاف منطقة جديدة ، ومجهولة في الابداع العربي . فضل اكتشافها لنا .

ان « المنطقة الأكثر شفافية » (أعني مرحلة الطفولة) ذلك الأرث الجميل والتي أعني بها خمسة آلاف عام من عمر وطني . أعني بها قبوره

« الأهرام » و « الدير البحرى » ومساجد القاهرة وكنائس أسيوط والكتب الصفراء المجللة بالخرافة وسوء القصد · أعنى بها تقاليد أهلى وقريتى · هؤلاء الذين شاهدتهم طفلا يبذرون وينظرون نحو الحصاد القليل ·

تلك هى الطفولة بمعناهـا الأشمل ، وليس بالمعنى الذى تعنيـه ، فترة ما بعد الفطام · فترة اكتشاف البكارة الحقيقى ·

س : لماذا يكثر — فى رايك لجوء الكتاب الآن الى العودة الى مرحلة الطفولة واستلهامها فى الكتابة (وخاصة فى القصة القصيرة) ؟

ج : لأنها مرحلة لم تكتب بعد ·

أحـذر النقد من وصف تلك المرحلة « بالنوستالجيا » وتمجيد البراءة ومن ثم نفى الكتابة خارج الفعل وخارج الجدلية ·

ان استعادة الماضى فى الطفولة استعادة الى امكانيـات كامنـة فى تضاعيف هذا العالم ·

ما الذى نستطيعه لنواجه هذا الجنون المتربص بنا من واقع الحياة (ازمات فى الروح والبدن والواقـع السياسى والثقافى والاجتمـاعى) وهزيمة حضارية مجلجلة ·

لا مناص من تأويل الحلم (الطفولة) وخلق يوتوبيا مستقلة لنحافظ على أرواحنا من الاحتراق ·

صدقـنى ·

ان استلهام الطفولة كما قلت لك سابقا هو اكتشاف لنوعية مختلفة ، لكتابة جديدة ·

٨٢

حوار مع القاص : جمال الغيطانى

حول الكتابة والابداع

حوار مع جمال الغيطانى حول الكتابة والابداع :

ج : عميلة الخلق الخاصة بالرواية أشعر بأننى أقيم اركان عالم متكامل وشخصيات أى يشبهها بالكامل وقد استمر فى كتابة الرواية أكثر من سنة أحيانا أغير فى الشخصيات وأحيانا تغير هى فى وأحيانا أحلم بها وكأنها شخصيات من لحم ودم وتنمو باستمرار القصة القصيرة موقف سريع تمر به ولا تعيشه فترة طويلة رغم أن هناك بعض أفكار القصص تظل فى ذهنى حوالى ثلاث أو أربع سنين حتى تكتب .. اتركها وأعود اليها حتى أكتبها وقد تولد فكرة اليوم لا تكتسب أهميتها الا بعد فترة من الزمن قد تطول أو تقصر ولكن تظل الرواية بالنسبة لى هى العالم الواسع الذى يجد المرء فيه ذاته أكثر .

س : ماذا عن التاريخ واهتمامك به فى أعمالك ؟

ج : كل حاضر هو تاريخ حتى اللحظة التى نتكلم فيها الآن .. يفصل بينها وبين غيرها المسافة الزمنية والتجربة التى يعيشها .. التاريخ بالنسبة لى هو الزمن .. هو ليس حياة الملوك .. هناك شخصيات علقت فى وجدانى أكثر من غيرها سواء من التاريخ الماضى أو المعاصر . انئى أصغى الى أنات المعذبين والمقهورين لأن التاريخ المدون لا يحفل الا بالملوك وليس بصغار الناس فالتاريخ يقول ان الذى بنى الهرم الأكبر هو خوفو ولكن أين نام هؤلاء الذين بنوه ليلة انتهاء البناء فيه .. التاريخ لا يقول ذلك .. دائما ما يدهش التاريخ عذابات الناس .. ماذا عن رعب الناس الذين بنى تيمورلنك هرما من جماجمهم فى ذروة غزواته .

فى تصورى أن دور الفن هو اعادة خلق العالم من خلال تمثل الواقع التاريخى ، والتجربة الانسانية لها وحدة متكاملة .

س : ماذا عن البعد الزمنى بين ظهور الفكرة والحاحها ومحاولة كتابتها .. ما هى المتغيرات التى تطرأ عليها ؟

ج : تغيرات جذرية .. أحيانا تظهر الفكرة من الواقع اليومى وفجأة تلاحظ شيئا كنت تراه منذ عشر سنوات وفجأة يكتسب دلالة جديدة أو ذكرى معينة أو حادثة مررت بها أو دلالة يكتسبها حدث معين ، أدون الفكرة فورا وأتركها فترة من الزمن ووقت ظهور الفكرة يكون لدى دافع شديد جدا لكتابتها ولكنى أفضل أن أتركها فترة من الزمن واذا جاءت أفكار من خلالها .. اذا توالدت الأفكار عليها أدونها ثم فى لحظة أشعر بضرورة كتابتها فاكتبها ، ما فى ذهن الكاتب وانفعالاته شىء وما يخرج على الورق هو شىء مختلف تماما وهذا يحدث بطريقة واضحة فى الرواية ففيها تقفز شخصيات من داخل الكاتب لم يكن يعرف اين كانت تختبىء .. وهذا يحدث الى حد ما فى القصة القصيرة ولكن الأمر هنا هو أن تغير الفكرة لا يكون كما هو الأمر فى الرواية التى يتسع فيها الموضوع والمجال .

حوار مع القاص : عبده جبير

حول الكتابة والابداع

س : البداية : كيف بدأت الوعى باهمية الكتابة بالنسبة لك ؟

ج : الوقائع كما حدثت هى أننى نشأت فى بيت دينى وكان والدى يرغب فى أن ألتحق بالأزهر وأكون شيخا ـ كان يرسم لى حياة مغلقة فى جو مغلق ‥ ولكننى أحسست بأشياء جديدة وحياة جديدة تأتى ‥ فكان لابد من فهم ما يحدث لماذا تحاول الأسرة عمل سيناريو وعلى تنفيذه وكان لابـد على من الصراع من أجـل التخلص من كل هذا ‥ بدأ الأمر بما يشبه الهروب ‥ بدأت أشترى الروايات وأحـاول قراءتها من أجل الحياة فى جو آخر ‥ خاصة فى الروايات الرومانسية ثم بدأت أحاول خلق هذا العالم الذى أعيش فيه أكبر فترة من وقت فى سن ١١ ـ ١٢ اشتد الصراع بداخلى وحاولت الاستقلال فبدأت ممارسة الكتابة ‥ فبدأت كتابة رواية خيالية كبيرة بقصد الهروب وبقصـد الاحتجاج على الواقـع ولذلك قررت كتابة قصائد هجاء ‥ وكتابة الشعر تحتاج الى المعرفة ‥ القواعد ، العروض ‥ قرأت بغزارة ثم اكتشفت أننى لا أستطيع التعبير عن نفسى بالشعر فرجعت مرة أخرى الى القصة ‥ كنت أقرأ فى أوقات المذاكرة حتى خرجت من البلد التى كنت أعيش فيها . بدأت الأمر بما يشبه محاولة اكتساب شكل من البطولة فالعقاد كان أمامنا يبدو وكأنه كاتب بطل ومصلح فالكتابة كنت أعتبرها أداة لتغيير العالم ‥ أى كاتب له عدد من القراء وتغيير هؤلاء الكتاب هو تغيير لجانب من هذا العالم ‥ جربت نشاطات أخرى ولم أستمر فيها وقررت فى النهاية أن أواصل طريقى فى الكتابة بعد ذلك شعرت بأننى لابد أن أضيف اضافة وليس تكرار ما سبق عمله ‥ فبدأ الأمـر يأخـــذ شـكل القراءة المنتظمة فقد رسـمت حياتى بالكامل ‥ حتى صداقاتى ‥ حتى من الناحية السياسية الكتاب الذين يكتبون بطريقة قريبـــة منى هم قريبـون منى بعد سن العشرين بدأ المرء يكتشف درجة البشاعة التى عليها هذا العالم ‥ اللحظة الوحيدة التى تشعر فيها بأنك حقيقى جدا هى لحظة الجلوس للكتابة ولحظة أن تجد فكرة

تحبها تجد نفسك فيها وتشعر بأنها تخصك وحدك وهنا تشعر بأنك تبدع فعلا وتضيف شيئا للعالم ٠٠ ولكن للأسف الحركة النقدية متخلفة عن الابداع بمراحل كما أن ظروفنا الاجتماعية شديدة القسوة لقد قطعت علاقاتى بكثير من الأصدقاء نتيجة لخطورتهم على استمرار عملى الأدبى وحتى علاقاتى بأهلى هى علاقة محددة ورسمية خوفا من تأثيرهم على عملى وتفكيرى ٠

س : لقد جربت كتابة القصة القصيرة والرواية ٠٠ من واقع تجربتك ما هى نواحى الاختلاف بين الموضوعات والحالات النفسية فى الأمرين ؟

ج : غالبا بعد مرحلة معينة تكون المسألة هى أنك تبحث عن نموذج ملائم للتعبير عن أفكارك ، أما ساعة الكتابة فهى مسألة شديدة التعقيد وسأذكر بعض الوقائع التى حدثت معى :

هناك عدد من القصص الخاصة بى التى كتبتها نتيجة للغرق والزهق والتوتر والصراع ومحاولة حسم بعض العلاقات العاطفية فى تقطيع وحرق كل القصص التى كتبتها فحرقتها وجلست فى حجرة خافقة وجلست وتذكرت شخص ما غريبا عرفته ذات يوم ٠٠ كان ينزل يوميا يجلس على القهوة وحده ٠٠ وكانت حياته مأساة ٠٠ يعيش على الذكريات ٠٠ تذكرته ٠ فكتبت قصة مرت بثلاث حالات (الصراع العاطفى وعدم الرغبة فى الاستمرار فى هذه العلاقة ــ العودة للمنزل وعدم الوفاء بموعد حرق قصصى ــ تذكر ذلك الرجل الغريب وكتابة قصة جديدة عنه) حتى كتبت هذه القصة ٠٠ وأذكر أننى كنت أتألم ألما شديدا وأنا أضع كل كلمة من كلمات القصة ٠٠ كما كان العنوان غريبا ثم نمت ٠٠ بعد مرور سنوات على هذه القصة عرفت العلاقة بينى وبينه ٠٠ كنت أتخيل نفسى هذا الرجل الذى هو ضحية للطبقة البرجوازية المتوسطة التى تتميز بالأنانية والتردد رغم أن لغتى مجردة الا أننى ضد التجريد فى الفن ٠٠ الا أن أشخاص قصصى يتميزون بالتحدد فى ملامحهم ٠

س : ما هى الأشياء التى تعتقد أن القصص القصيرة يمكنها التعبير عنها أكثر من الرواية ؟

ج : انها ابنة انفصال معين وتعبر عن لحظة خاصة جدا لا تستطيع أن تعبر من خلالها عن العالم ٠٠ انها مثل القصيدة ٠٠ يمكن أن تحتمل الانفعال وتعطفه داخلها ٠

وتعبر عن اللحظة الزمنية التى يعيشـها الانسـان • القصة القصيرة تعطى كل ما يريده الكاتب مرة واحدة فهى سريعة المفعول وهى من أخطر الفنون المؤثرة على الانسان •

النماذج الجيدة من القصص القصيرة حالات فقط تعبر عن لحظات معينة لا نستطيع الرواية التعبير عنها فالرواية هى عمل تطمح من خلاله عمل بناء متكامل متكامل بين اللغة وحالتك والقضية التى تتبناها •• الخ •

القصة يمكن أن تعبر عن حالات التوتـر والقلق والتوقع للخطـر وتعبر عن اللحظة الزمنية التى يعيشها الانسان •

س : ماذا عن عمليات محاولة اخراج القصة من داخلية الكاتب على الورق •• ماذا عن اللغـة ، ماذا عن الشخصيـة ؟ ماذا عن العمل قبـل كتابته ؟

ج : فى تصورى أن التفسـير العام أمر يصعب القول به •• كل قصة قصيرة جيدة تكتب فى حالة مختلفة عن غيرها •• حالة الفرح الشديد جدا •• وأحيانا تشعر أن العالم ضيق جدا أو أنك تريد الانتقام منه •• أحيانا تريد اظهار ممارسة نوع من استعراض العضلات فنيا •• أى تعبر عن أحداث كبيرة جدا بكلمات قليلة وهذا قد يترتب عليه فشل فنى كبير • فى تصورى أن القصة الجيدة لابد أن تحدث بشكل عام فى حالة انفعالية عالية جدا (فرح ــ ملل ــ اغتراب قرف ــ حزن ــ انفصال عن العالم ــ أو حب شديد) لابد من حالة انفعالية وتوتر شديد جدا بعكس الحال فى الرواية فالتوتر الشـديد جدا عندما لا يستطيع التحكم فيه قد ينعكس ذلك على العمل وبشكل سيىء • لابد من الاحساس الواعى (يقظة الذهن مع الانفعال الشديد انك تعرف انك منفعل انفعالا شديدا وفى اطار العمل هناك درجة أو صوت معين لكل عمل معين •• اذا لم تستطع أن تكون فيه بالضبط بحيث يكون هذا الحد متلائما مع الفكرة ، اللغة ، البناء ، طريقتك الشخصية ، ما تريد قوله ، اذا لم يتوفـر أحـد الخطوط كان أثر ذلك سيئا • القصة القصيرة هى تعبير عن حالة انفعاليـة عاليـة جدا يحددها الموضوع • حتى اللغة التى تعلمناها •• بالتدريج نشعر أنها غير مناسبة ويجب تغييرها •• حتى الكاتب الذى تقتدى به فى مرحلة معينـة تشعر بأن لغته وأسلوبه لا يتناسبان معك فى فترة معينة من تطورك فتحاول التخلص من تأثيره ولغته وسيطرته عليك ، اللغة ، كما الفكرة ، كما الحالة النفسية مرتبطة بوجهة نظرك تجاه العالم (الشخص المأساوى ، المستسلم تماما ، الرافض المركب بطريقة معينة) يجرب الكاتب اللغة فيضع مفردة

بدل أخرى كما يضع الرسام لونا بدل آخر حتى يقع على اللون المناسب ٠
هناك طريقتان للتعبير عن الشخصية :

١ ـ (نفسيتها ، آلامها) ٠٠ هنا تلجأ الى المونولوج أو التحليل ٠٠

٢ ـ تصوير حركتها ٠٠ رصد حركات الشخص الخارجية ٠ وهنا تكون اللغة واعية أكثر ٠٠ أنا أميل الى تسجيل حركة الشخص أكثر من التعبير عن أفكار وان كان هذا لا يمنع من أن أجعله يقول جملة تعبر عن حالته ٠٠ وهنا نجد دمجا بين الطريقتين ٠

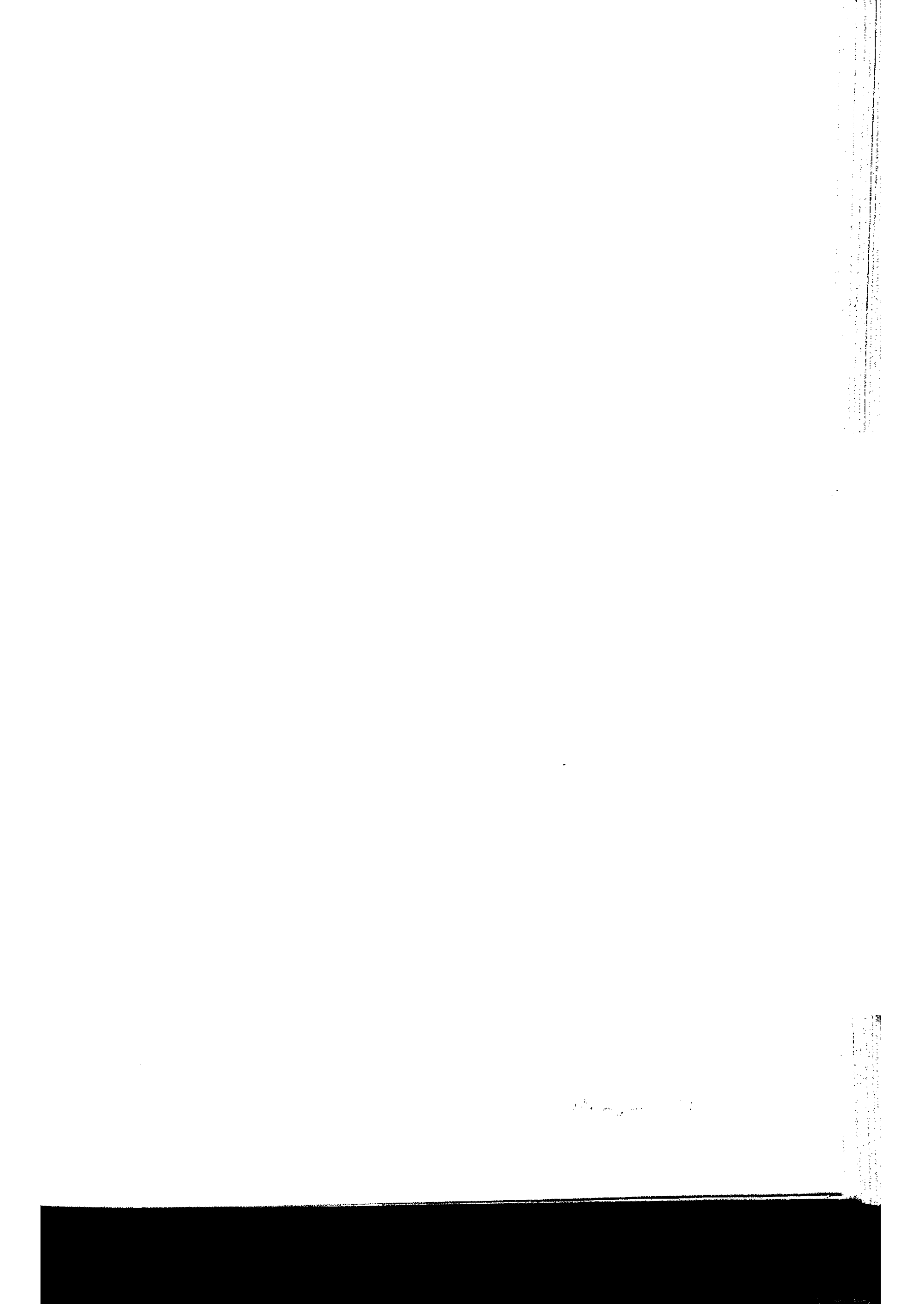
س : ما هي شروط المنـــاخ الصحى الاجتمـاعى المناسب للكتابة فى رأيك ؟

ج : الظروف الاجتماعية التى يعيشها الكتاب الشـباب الموهوبون والجادون هى من أسوأ الظروف ، فليست هناك وسيلة نشر جيدة تتصل بالناس ، الوسيلة المتاحة وسيلة مبتذلة وفى أيد مبتذلة ومتخلفة هناك مواهب جيدة لاتقل على الاطلاق فى عظمتها عن أعمال كتاب عالميين مثل فوكنر فى بلادنا ٠

الكتابة عندى هى وسيلة للاتصال بالآخرين بطريقة جيدة وتحقيق ذاتى ، وسيلة للشعور بالرضا والسعادة ، وسيلة للاقتراب من الناس والاحتكاك بهم ٠

حوار مع القاص : يوسف أبو رية

حول القصة والابداع



س : ما هو فى تصورك الجوهر الخاص المميز للقصة القصيرة عن غيرها من الأنواع الأدبية ؟

جـ : هل أرد السؤال بسؤال ، وأقول : هل هناك جوهر عام لكل القصص القصيرة المكتوبة فى كل مكان ، وفى كل زمان ؟ أم أن لكل قصة قصيرة جوهرا خاصا بها على حدة ؟

هذه اشكالية تبدو من حين لآخر ، لأن من يقولون بجوهر واحد كأنهم ينكرون التجديد والمغامرة فى هذا النوع من الابداع ، ويواجههم السؤال ما علاقة قصص جويس القصيرة بما كتبه موباسان مثلا أو ما علاقة قصص همنجواى القصيرة بالطريقة التى كتب بها تشيكوف مثلا وعلى المستوى المحلى ما علاقة مجموعة مثل « أرخص ليالى » ليوسف ادريس بمجموعة « بحيرة المساء » لابراهيم أصلان ٠

وقد يبدو هذا شططا ، ولكنى أجد الحل البسيط الساذج ، أن كل هذا يندرج تحت المسمى « قصص قصيرة » هل يكون الجوهر هنا ٠ فى صفة « قصيرة » ٠

أؤكد أن هذا التحديد لا يكون على المستوى الكمى ، أى أن عدد صفحات القصة ليس المحدد الأساسى ، ولكنها قصيرة بمعنى كيفى ما ، أو قصيرة بمعنى الدلالة على عالم قصصى ما هى فى هذه الحالة لا تتسع له جميعا ، وانما تقتطع شخصية أو موقفا أو موضوعة أو حالة لتعبر عنه كليـة ٠

وأستعير كلمة همنجواى الشهيرة عن جبـل الجليد ، وهو ان كان قد حددها على مستوى الكتابة الفنية عامة ٠ فأنا أقصرها على القصة القصيرة خاصة ، فالقصة القصيرة هى الربع البـارز من هذا الجبل الجليدى ، أو هى قطرة الماء الدالة بتكوينها على كل الماء ، أو هى الخلية الحية الدالة على كل الجسد العضوى الحى ٠

س : كيف تبدأ حالة كتابة القصة لديك ؟

ج : ليس هناك حالة واحدة محددة لكتابة القصة ، فقد جربتها فى أحوال متعددة ولو أنى ــ بالفعل ــ عثرت على تلك الحالة ، وعرفت قانونها لكتبت كل يوم قصة قصيرة وفى حالة التواصل معها كما حدث لى فى « مجموعة عكس الريح » ظننت أنى سأعيش أبدا هكذا ، فى حالة كتابة ، لأنى كنت أستجيب لهاجس غامض ، كأنه على ما أكتب ولكنه غدر بى ، وانقطعت من تلك الحالة • حاولت استعادتها ، وهيأت لنفسى ما كنت أهيىء عند الكتابة ، ولم يحدث شىء ، وعدت الى حالات الانقطاع الطويل ، أى أن القصة صارت تأتيتى على فترات متباعدة • لا على فترة واحدة طويلة وممتدة •

وسواء فى هاتين الحالتين ، التواصل والانقطاع ، لا أستطيع الاقبال على الورق الأبيض • قبل أن أكون قد قرأت جيدا ، خاصة داخل تراثنا اللغوى القديم ، شعورى بالفراغ لا يدفعنى للكتابة أبدا ، كذلك لابد أن أكون متخلصا من مشاكل الواقع اليومى الجزئية ، لأصبح فى حالة رضى عن النفس ، وتكون الكتابة استكمالا للتوازن النفسى ، فى الأيام الأخيرة أكتب صباحا ، بعد أن وفرت وقتا لذلك ، لا يكون أحد فى المكان معى ، وفرة من الشاى والدخان ، وقليل من الضوء ، ضوء الأباجورة خاصة لم أجرب أن أكتب فى نور طبيعى أبدا ، ربما قصة أو قصتين على مقهى من مقاهى القاهرة •

س : كيف تتطور هذه الحالة وتستمر غالبا ؟

ج : اذا توفر هذا الجو ، أظل أحوم حول نفسى ، نور الأباجورة ساقط على الورقة البيضاء ، أدنو وأناى ، والبياض يتحدانى ، ومرات كثيرة ألقى بجسدى الهامد على كرسى ، وأنكش عن دوافع للاقبال ، وأهون الأمر لنفسى وأقول : وماذا يحدث لو لم أكتب هذه القصة ؟ فيتراكم الاحباط ومن لحظة السقوط الى القاع هذه ، أجدنى أنهض مرة واحدة ، لأكتب الجملة أو الجملتين اللتين تدومان فى رأسى ، من زمن القرار ، وقد أكون جاهلا بما سيلى هذه الجمل ، ولكن هناك فى أعماقى صورة ما ، أريد الامساك بها ورغبتى عارمة فى محاولة نقلها ، لأجعل الآخرين يرونها بكل حواسهم ، كما أراها بالضبط ، فيها أصوات ، وفيها الوان ، وانهم لها روائح ، وغايتى من اللغة أن تكون عبدى الذى ينقل عنى عبء هذه الأشياء التى تثقل كاهلى •

فى مرات أخط البـداية ، وقد تكون هذه البـداية نصف صفحة أو صفحة كاملة ، وأجدنى أتوقف تماما ، ولا أجد ما أكتبه ، وتتلبسنى حالة من الشك ، فلا أعود لقراءة ما كتبت · وكل ما سيطر على عقلى أنى كتبت أشياء تافهة ودائما أظن أننى كنت أفضل فى الكتـــابة السابقة · وهأنذا أنحدر الى السفح ، وألقى بما كتبت فى الدرج ·

ربما آخر النهار أو فى اليوم التالى ينتابنى الحنين الى هذه السطور فأعود اليها ، فأجدنى ــ تلقائيا ــ أكمل ما بدأت ، أو قد أتوقف قليلا لأكتشف وأقرر لنفسى أنه ليس كلاما تافها ، بل هو شىء معقول ، وبداية لا بأس بها ، وأكمل ، ومرات قليلة هى التى لم أكمل فيها هذه البدايات · ولكننى لا أتخلص منها أبدا ، أظل محتفظا بها ، بين أوراقى ، من يدرى ربما أعود اليها يوما ، وقد حدث شىء من هذا القبيل وقد تكون حاضرا للكتابة عن نفس الموضوع بطريقة مغايرة ·

س : ما هو تصورك الخاص لدور الحلم فى القصة القصيرة ؟

ج : ذات يوم كتبت قصة كاملة عن حلم رأيته ·· ولم أكرر التجربة مرة أخرى · ربما لأنى مازلت مرتبطا بعناصر الواقع · ولكنى أجد الحلم متناثرا فى بعض قصصى « التجلى ، المحاولة » على سبيل المثال · وهناك قصص كاملة كأنما كتبت تحت تأثير مخدر وربما تنتمى الى النوع الآخر من الأحلام ، حلم اليقظة ، فى قصة « الفارس وأنا فى غرفتى » وان كان الفن الحديث خاصة بعد فرويد قد استفاد بالأحلام اســـتفادة عظيمة ، ولدينا أصلان والبساطى ، ابداعاتهما كأنهـــا حالات حلمية · الا أننى أستفيد من زاوية أخرى ، وهى العناصر الحلمية التى أكتشفها فى الواقع اليومى ، قد تخطف عينى وأنا سائر فى الطريق موقفا ما · أحس أنه حلم ، أو يشبه ما يأتى فى الأحلام هذا هو ما يستوقفنى ·· وهذا ما أكتشفه العبقرى كافكا ، لا أظن أنه كان ينتج من أحلامه التى يراها فى نومه ، وانما من علاقات الواقع التى تشبه الأحلام · وأرجو أن أكون واضـحا ، فالواقع والأحلام لا ينفصلان ، وان كان كل منهما يعبر عن نفسه بطريقته ، فحتى الأحلام فى مرات كثيرة تأتى كواقع حقيقى ·

ولذلك أنا أميل أكثر للنوع الآخر من الأحلام ، حلم اليقظة · فالفن لدى هو حلم يقظة ممتد ·

س : ما هو تصورك الخاص لدور الخيال فى القصة القصيرة ؟

ج : بعد أن انتهى من كتابة القصة ، وأعيد قراءتها فى المجموعة بعد فترة طويلة ، أى بعد أن تكون قد انفصلت عنى تماما ، وتصير كائنا مستقلا بذاته ، لا ينتمى الى ، يحدث أن أسأل نفسى سؤالا محيرا : هل ما جاء فى هذه القصة هو ما حدث فى الواقع بالضبط ؟

أو قد يحدث أن تقع هذه القصة أو تلك بين أحد الشخصيات التى تنتمى للعالم الذى اكتبه ، وربما يكون هذا الشخص القارىء هو بنفسه ـ كما أظن ـ الموجود بالقصة ، فلا أحظى بعد ذلك الا بابتسامة خبيثة ، وتعليق أفهم منه أننى كثيرا ما أكذب ـ فى رأى الشخص ـ وكثيرا ما أدعى ما ليس موجودا ، وما لم يوجد قط فى عالم الواقع ، وقد اهتز للحظة ثم سرعان ما أتوازن حين أجيب على نفسى : وهل كنت تنتظر أن ترصد ما حدث رصدا فوتوغرافيا ؟ انه الخيال اذن ، هو أسمنت البناء الذى يلحم قوالبه بعضها بالبعض الآخر ، وهو الذى يحشو الفراغات · ويملأ الثغرات فى خلاصة هو الذى يمسك العناصر الواقعية ، باستعادتها مرة أخرى ، فهو الذى يعاوننى على خلط ملامح شخص مستمد ـ بالفعل ـ من الواقع بملامح شخص آخر لاتربطهما صلة ما فى الواقع ، ولكن الصلة تتم هناك لاكتمال الشخصية الفنية ، وكما يحدث من الشخصيات ، يحدث للمكان ، وكحدث للمواقف الدرامية الملتقطة ، تستكمل بعضها البعض من خلال التجربة المعاشة ، ودور الخيال الخلط فيما بينها ، لتوليد شىء آخر ، يبدو أنه واقعيا ، ولكنه واقعى فى حدود العزل والفصل والنقل والاختصار والاضافة التى يقوم الخيال بصنعها لابداع شىء خاص ، يكون هو الواقع نفسه ، ولا يكون الواقع نفسه فى الوقت ذاته ·

س : ما هو تصورك الخاص لدور الذاكرة فى القصة القصيرة ؟

ج : هناك مقولة تتردد حول جيل بشكل خاص وهى أنه يكتب من الذاكرة ، لا خير فى ذلك ، ولكن المشكلة أن هذه المقولة توجه اليه كاتهام · وهو فى نفس الوقت اتهام لا أرده ، فكل الكتابة فى مختلف العصور كتابة من الذاكرة ، حتى الكتابة الآنية منها ، بمعنى أن الكاتب الذى يكتب أحداثا معاصرة فهو يستعين ـ فى نفس الوقت ـ بالذاكرة فلكل كاتب مجال يرتاح للكتابة فيه ، وهو ما يسميه النقاد العالم الخاص بالكاتب ، وعمل الذاكرة يقع هنا بالضبط ، فهى دائمة التحليق فوق هذا « العالم الخاص » وتقدمه للكاتب بسيطا وساذجا أو قل « مادة خام » وهو بدوره يقوم بأدواته الأخرى الفطرية والمكتسبة بالعمل فى هذه المادة الخام حتى يخرجها فنا مصقولا ·

فالذاكرة احدى الأدوات التى يعمل بها الكاتب ، وقد تغلب عند كاتب دون كاتب آخر ، والفارق هنا هو غنى هذه الذاكرة أو فقرها ، قد أجد فى الحياة كثيرامن الناس يمتلكون ذاكرة فنية بكل المقاييس ، ولكنهم لا يمتلكون الأدوات الأخرى فلا تستحيل الى فن جميل ، وعودة الى سيرة الكتاب الكبار ، ستجدهم فى الغالب يتحدثون عن الجدات أو الأمهات اللاتى كن النبع الدافق لمادة القصص فى الحياة .

ومازلت أكره الكتابة ذات الذاكرة القريبة ، ان صح هذا التعبير وأعشق الكتابة ذات الذاكرة المعتقة ، اننى لا أستطيع حتى الآن الكتابة عن شيء قريب الحدوث ، لابد أن أعزله فى ذاكرتى فترة طويلة ، حتى يختمر ، ويطفح من تلقاء نفسه ، وحينئذ لا مفر من اخراجه فنا أردت أو لم أرد .

س : ما الذى ساهمت به مرحلة الطفولة (طفولتك الخاصة بشكل محدد ، وكذلك الطفولة بشكل عام) فى كتاباتك خاصة فى مجال القصة القصيرة ؟

ج : الطفولة هى « عالمى الخاص » الذى تحوم حوله ذاكرتى ، على الأقل فى غالب قصصى التى كتبتها حتى الآن .

والطفولة هى أبرز ملمح فى كتابة جيلى ، معظمنا وان لم يكن أغلبنا يكتب عن الطفل فى حياته ، وكان هذا اكتشاف لنا جميعا ، فقد فوجئنا بذلك ، بعد أن أطلعنا على أعمالنا ، التى لم يكن قد أتيح لها النشر بعد وبالرغم من ذلك فاننا مختلفون فى كل ما يكتب عن الطفل فى حياته بطريقة تنتمى اليه وحده ، وقد نجحنا كما قال أحد النقاد فى أن نجعل من الطفولة « فلكنا الخاص الذى ندور حوله » وهذا ـ فى رأيه ـ عمق جديد يحسب لتجارب الكتابة القصصية ، وهذا تمايزنا الذى يحسب لنا ، تمايزنا عن الكتابة السابقة التى تعددت أفلاكها .

ودعنى أعرض لك بعض الآراء التى كتبت عن تجربة الطفولة عندى فمن قائل « انها ليست كتابة عن الطفولة انما هى كتابة طفلية » أى أننى أستعير عينى الطفل ورؤيته للأشياء كما استعير لسانه وأعبر به . ومن قائل : « اننى أغتصب الطفل الذى أكتب عنه » أى أننى أشارك فى قهره ، ولا أدعه يعبر عن نفسه بطريقته ، وانما أقوم أنا بدوره مما يشارك فى قهره فضلا عن صور القهر التى أعرض لها . وهذا رأى مناقض للسابق ، ومن قائل « لا يمكن لكاتب أن يكون طفليا الا اذا تجاهل تجاربه وخبراته ككاتب » أى أن كتابتى لو كانت طفلية لكنت كتبتها فى حدود خبرات

وتجارب الطفل ملقيا بثقافتى ككاتب على قارعة الطريق • ومن يقول بأن الطفولة عندى « هى الجانب الخفى للرجولة » وقد تعجب لأننى مع كل هذه الآراء المختلفة ، كل واحد قد أصاب فى جانب ، وهذا يعكس شمول تجربة الطفولة لدى ، وكذلك أهمية هذه التجربة •

وأنا كتبت عن هذه الطفولة لأنى لم أجد شيئا آخـــر أكتبه عنه ، انها التجربة الحية والحميمة التى تستدعينى من وقت لآخر •

س : لماذا يكثر — فى رأيك — لجوء الكتاب الآن الى العودة الى مرحلة الطفولة واستلهامها فى الكتابة (وخاصة فى القصة القصيرة) ؟

ج : حاولت أن أجتهد يوما ، وأقدم تفسيرا لهذه الظاهرة فقلت : ان هذا الجيل — أقصد جيل من الكتاب — جاء فى زمان معاكس ، فقـد تربينا فى ظل التجربة الناصرية أثناء زهوها وانتصاراتها الأولية ، وتعلمنا مجموعة من البديهيات التى لاتقبل النقاش ورأينـا أنها استكمال واقعى للمشروع المصرى الناهض فى توجيهم القومى ، واكتشاف البعد العربى كأحد عناصر مكوناتنـا ، واستنهاض الهمم لمحاربة الاستعمار الذى تحدد فى الامبريالية الأمريكية والاستعمار الاستيطانى الاسرائيلى ، ودور هذه التجربة الناصرية فى دعم نضال الشعب الفلسطينى ، ونوجهها نحو تنمية حقيقية على قاعدة بناء اقتصـــادى مستقل ، وغيرها من البديهيـات التى الهوية الحقيقية فى مواجهة طمس المعالم •

ولكن عند تحققنا ككتاب فرضت علينا توجهات مغايرة تماما قلبت الأوضاع وجعلتنا نتمسك بطفولتنا ، التى هى حمايتنا من الضياع وهى الهوية الحقيقية فى مواجهة طمس المعالم •

على الأقل هذا هو التفسير الظاهرى والسطحى والعام ربما يكون لكل كاتب — على حدة — تفسيره الخاص ودوافعه الذاتية ولكن اذا كان ذلك لماذا حدثت فى الكتابة بشكل جماعى • ربما يكون هناك تفسير سيكولوجى أعمق ، وعلى ما أظن لن يستطيع تجاهل بعض الظواهر العامة ، فى التوجه السياسى والاجتماعى للمجتمع كله ، وللحقبة التى عاشها هؤلاء الكتاب بالذات • ولم يوجد بعد الكاتب الذى لم يفلت من الطفـل فيــه ، ولكن المسألة هنا فى طريقة التعبير عن هذا الطفل ، وكل الكتـاب يكتبون عن الطفل فى حياتهم ولكن بسبل مختلفة •

حوار مع القاص : محمود الورداني

حول القصة والابداع

س : ما هو فى تصورك الجوهر الخاص المميز للقصة القصيرة عن غيرها من الأنواع الأدبية ؟

ج : تمتلك القصة القصيرة سرها الخاص ، وبالنسبة لى ، فاننى أحمل لها عشقا خاصا • فهى من ناحية تملك هذه الامكانية الفذة للاستفادة من سائر الأجناس الأدبية فضــــلا عن الموسيقى والفنــون التشكيلية والسينما • وهى من ناحية أخرى ، قادرة على التأثير البالغ فى الأجناس الأدبية الأخرى •

هذه القدرة على تبادل التأثير قد تكون هى نفســـها التى تملكها مختلف الفنون بالنسبة لكل منها فى علاقتها بالأخرى •

على أن القصة القصيرة ، ربما لطبيعة بنائها ، وربما لحجمها المرتبط بحدود وحرارة تأثيرها ، وربما لأسباب أخرى كثيرة ، هى الأكثر قدرة واستجابة للتأثير والتأثر •

ثمة وشائج خاصة ربطت بينى وبين القصة القصيرة ، وهى على أى حال وشائج معقدة على نحو ما ، الا أنها ساهمت فى محاولة تبلور مفهوم يخصنى عن القصة ، وهذا المفهوم نشأ وينمو ويتغير عبر الكتابة ذاتها •

لن أضيف جديدا اذا أشرت الى أن مسألة الحجم ليست هى الاعتبار الأول فيما يتعلق بالقصة القصيرة ، لكننى أعتقد ان الاعتبار الأول ينصرف الى شكل من أشكال التحدد أو الاقتراب بين ما تحسه قبل الكتابة ، وبين هذا التحقق الذى يتم بالفعل بعد الكتابة •

كما أننى لن أضيف جديدا أيضـــا اذا أشرت الى أن حـــدود الزمان والمكان لا علاقة لها بالقصة القصيرة ، لكن هناك انضباطا ما تملكه القصة القصيرة • ان الأحكام والانضباط اللذين يجب أن تكتب بهما القصة ربما كانا يمثلان بالنسبة لى أحد جوانب هذا الجوهر الخاص المشار اليه •

وأخيرا ، فان القصة القصيرة هى الشكل المفتوح دائما · فهى الكتاب الذى تظل تكتبه طوال حياتك ، فيمنحك المزيد والمزيد · انها شكل قابل للاستكمال عبر الكتابة ذاتها ·

س : كيف تبدأ حالة كتابة القصة القصيرة لديك ؟

ج : فى كل الأحوال أبدأ الكتابة منطلقا من رغبتى فى التعبير عن مشهد ما ، أو صورة ما · وفى كل الأحوال أيضا لا أنطلق فى الكتابة من رغبتى فى التعبير عن فكرة ما أو موضوع ما ·

ثمة حنين دائم لدى لاستخبار مشهد معين (قبل الكتابة) ، ويستمر هذا الحنين مستعرا تارة وخافتا تارة أخرى ، حتى أشعر فى لحظة محددة برغبة مبهمة فى الكتابة ولا أستطيع أن أحدد طبيعة هذا الشعور بالرغم من أننى أتحسسه على نحو ما · وربما يرجع ذلك الى اختلاف كل شعور عن الآخر ، باختلاف القصص · بعبارة أخرى ، أود أن أوضح انه ليست هناك حالة محددة أشعر بها قبل الكتابة ·

فعلى سبيل المثال لدى قصة قصيرة اسمها « يوم جاء جدى » ، بدأت لدى منذ نحو عشر سنوات ، وكنت أريد أن أكتب عن تلك العربة الحنطور التى تتوقف فى الغيط ثم يهبط منها الجد بكاكولته وقفطانه وعمامته ·

وثمة قصة جديدة بدأتها منذ شهور قليلة · كنت أود أن أكتب عن مشهد أرغب فى استحضاره والاحساس به منذ سنوات لا أتذكرها · هذا المشهد لايتجاوز رجلا وامرأة يعبران الشارع ليدفنا طفلهما فى مقابر الخفير · ما حدث هو أن هذا المشهد تحول الى رواية أقوم بالعمل فيها الآن ، وبالطبع فلقد اختلف تماما هذا المشهد السابق الاشارة اليه عن الرواية التى أعمل فيها الآن ·

وهذا المشهد الذى أتحدث عنه ، قد أكتبه بالفعل فى القصة وقد لا أكتبه ، وقد يأتى بشكل مختلف عن الشكل الذى كنت قد استحضرته أو استحضرنى ·

وعادة ما يبدأ الأمر بما يشبه الفرق فى تفاصيل هذا المشهد : الرائحة واللون والأجسام والأشياء والضوء ·· تستغرقنى هذه التفاصيل ، وتنمو تدريجيا ، دون أن أدرى الى أين تقودنى ·

ولا أستطيع أن أحدد ارتباطا ما بين هذا المشهد أو الصورة ، وبين احداث معينة تجرى فى الواقع · أذكر اننى فى عام ١٩٨١ ، وفى أعقاب اغتيال السادات قبض على وأودعت سجن المرج ، وهناك وجدتنى أكتب

قصة تبدأ بمشهد حصان يركض فى الشارع ، وما يلبث أن يعثر أثناء ركضه • كنت أفكر فى هذا المشهد منذ سنوات ، ووجدتنى أكتب ذات ليلة على علبة سجائر ، وفى ظروف أقل ما يمكن أن يقال حولها انها غير مواتية ، فضلا عن أن القصة ذاتها لا تتناول ما كان يجرى معى لحظتها •

س : كيف تتطور هذه الحالة وتستمر غالبا ؟

ج : لقد حاولت فى السطور السابقة أن أرد على هذا السؤال دون أن أقرأ السؤال ذاته • لكننى أعتقد أن الأمر يحتاج الى المزيد •

عادة ما يستغرقنى المشهد بحدوده العامة لمدة طويلة ، نادرا ما أكتبه على الفور • حالات قليلة حدث فيها ذلك ، مثل قصة بحر البقر التى شاهدت فى الليلة التى كتبتها فيها لوحة رسمها طفل ، حطم فيها دون أن يدرى بالطبع كل قواعد المنظور ، لكنه رسم لوحة بديعة • هذه اللوحة شاهدتها فى أول الليل عند الأصدقاء وسألته عمن رسمها • ثم فوجئت بعد عودتى الى البيت بكتابتى للقصة وثمة قصة مشابهة هى قصة فانتازيا الحجرة ، ولقد كتبتها أيضا بمجرد أن انبثقت أمامى صورة الرجل المحبوس خلف باب حجرته •

وبطبيعة الحال ، فان كتابتى للقصة بمجرد انبثاقها أمامى ليس معناه اننى لم أكن على علاقة بها من قبل دون أن أدرى •

لكننى فى كل الأحوال لا أجدنى فى حالة سعى وراء المشهد الذى تبدأ به كتابة القصة عندى ، ولذلك فاننى ــ عادة ــ انتظر هذا المشهد بتلقائية ، ويتم استيعابه واكتشافه واستكماله دون التوجه اليه بشكل ارادى ، ولذلك فانه من النادر أن أقوم بتسجيل أية ملاحظات ، قبل الشروع فى الكتابة بالفعل •

أخلص الى القول أنه ليست هناك امكانية لاستمرار أية حالة الا ايمانى بصدق ما أكتبه ، ولذلك فاننى أنتظر هذه الحالة مقتنعا بأنها لن تأتى الا اذا كانت مرتبطة بى وصادقة تماما •

لكننى أصدقك القول أننى الآن لم أعد مستريحا تماما لما تعودت عليه ، بل وبدأت أشك فى صحته • الكتابة عمل مستمر منتظم بشكل ما ، ولابد من التوجه نحوها لا انتظار أن تأتى هى • هذا ما أقوله لنفسى الآن ، وهو ما يعنى أن ثمة قناعات قد بدأت فى الاهتزاز ، لكن هذا لا يعنى أن القناعات السابقة قد تم تجاوزها بالفعل •

س : ما هى أهم الموضوعات أو الحالات الواقعية أو المتخيلة التى تدفعك الى كتابة القصة القصيرة ؟

ج : كما اشرت من قبل ليست هنـاك موضوعات أو حالات واقعية أو متخيلة تدفعني للكتابة • هناك مشاهد وصور •

بالطبع لابد أن تكون هذه المشاهد والصور مرتبطة بحالات أو بشر في حالات ، لكنني لا أعي هذا الا بعـد أن يشـدني هذا المشهد أو تلك الصورة • وأود أن أضيف هنا أن هذا المشهد أو الصورة قد يكون متخيلا بمعنى أنني استحضره ، أو قد يحدث أمامي أو أراه بشكل من الأشكال •

لكنني لابد أن أقرر هنا أنه من الصعب أن تكون هناك حالات أهم من حالات تدفع للكتابة • المهم فى كل الأحوال أن تكون الكتـابة حقيقية وصادقة وبالتالى كتابة جيدة •

الا أننى أسـتدرك مشـيرا الى أنه من الممكن أن تكون هناك بعض الحالات ـ أو المشاهد بالنسبة لى ـ أكثر قربا وحميمية من غيرها •

س : ما هو تصـورك الخاص لدور الحلم فى القصـة القصـيرة ؟ (حلم اليقظة وحلم النوم وما شابه ذلك) •

ج : سأكشف لك عن شىء بالغ الخصوصية ، وهو اننى نادرا ما أتذكر احلامى بعد أن أستيقظ ، وهى مسالة محيرة لى • قد أتذكـر نتفا قليلة من هنا أو هناك ، لكننى من النادر أن أتذكر حلما بتفاصيله العامة •

فيما يتعلق بحلم النوم فاننى قد أستيقظ فرحا أو حزينا ، مبتهجا أو مهموما ، فأبدأ فى اكتشاف تفاصيل ضئيلة للغاية • وهذا يسبب لى ضيقا شديدا بلا شك بل أننى أعلق أمالا كبارا على نفع هذه الأحلام فى الكتابة ، فقط لو تذكرتها •

اعرف أن بناء الحلم ورموزه مسالة بالغة التعقيد ، كما ان احتمالات متعلقة بدور اللاوعى تشغلنى ، بالطبع فان دور الحلم فى الكتابة مطروح ، ولكن على هذا النحو الغامض الغائم •

بعبارة أخرى ، يبدو أن حلم النوم ليس له علاقة واضحة أو محددة بالكتابة • كما أننى لا أذكر اننى اعتمدت على حلم لى فى أية تفاصيل لقصة من قصصى •

وفيما يتعلق بحلم اليقظة لا أفهم ما المقصود بالضبط بهذا التعبير • اذا كان المقصود هو هذا الابحـار العادى الذى يحدث أثنـــاء المحاولات السابقة على الكتابة فان هذا الأمر يحدث بشكل مستمر ولا يتخذ أو يرتدى ثوب الحـلم •

أكرر مرة أخرى ان حلم النوم بالنسبة للكتابة لا يمكنني أن أقطع فيه برأى ، فليس معنى أننى أعانى من مشكلة عدم تذكر أحلامى بشكل واضح ، ان دور الحلم ورموزه وبناءه لا يبقى فى اللا وعى منتظرا الفرصة ليخرج بشكل من الأشكال .

س : ما هو تصورك الخاص لدور الخيال فى القصة القصيرة ؟

ج : منذ وقت قصير كنت أعانى من مشاكل واجهتنى فى الكتابة . فبعد أن انتهيت من مجموعتين قصصيتين ورواية ، ووجدت نفسى أتوقف عن الكتابة ، وبدا لى أنه من المستحيل أن أعاود الكتابة مستخدما ومعتمدا على ما اكتسبه عبر الكتابة السابقة . بدا لى أن كل ما اكتسبته قد استنفذ من قبل وانه عاجز عن الاستجابة لاحتياج جديد أشعر به .

وقد اكتشف المخـرج بغتـة ، بعد أن طالت فترة توقفى ، وكان المخرج هو الانتباه لامكانيات جديدة ولا محدودة يمنحها الخيال .

ولا اعتقد ان المجال مناسب للحديث حول هذا المخرج بشكل أوسع ، لكننى أشير فقط الى أن الكتابة هى اكتشاف دائـم ومستمر لامكانيـات جديدة للخيال .

لدى قناعات جديدة اكتشفتها أثناء فترة التوقف التى اشرت اليها منذ قليل وتنطلق هذه القناعات من ضرورة اطلاق كامل الطاقات الكامنة فى الخيال ، والتخلص من كل ما يكبل المخيلة . واذا كانت المخيلة تصادف منذ أن تعى ذاتها ، مئات وآلاف المحاذير والنواهى والمحرمات والممنوعات السياسية والدينية والاجتماعيـة والنفسية اذا كان الأمـر كذلك ، فان العصف ذو تحطيم كل هذه « التابوهات » يبدو أمرا لا غنى عنه ، حتى تنطلق المخيلة .

وأشير هنا على سبيل المثال الى كتاب مثل ألف ليلة وليلة أو سيرة حمزه البهلوان أو الظاهر بيبرس ، فكلها كتب تنتمى الى المخيلة الشعبية ، وهى مثل مبهرة وهائلة لانطلاق الخيال وتجاوزه ثم تجاوزه باستمرار .

وأكاد أقول أن المشاكل التى تعانى منها المخيلة ، نتجت من غياب وفصم العلاقات بين الكاتب وبين ما شكل وجدانه ووجدان اسلافه . ان الكتب السابق الاشارة اليها هى مخيلتنا التى ينبغى علينا أن نعود اليها .

أخلص اذن الى أن دور الخيال على النحو السابق هو الذى يشكل الكتابة ، وهو الذى يمنحها لونها وظلها وطعمها ورائحتها وشكلها .

س : ما هو تصورك الخاص لدور الذاكرة فى القصة القصيرة ؟

ج : الذاكرة هى ما يشكلنا جميعا · ذاكرة الكاتب والذاكرة الجمعية التى تحفظنا ونحفظها منذ أن تتسلمنا وحتى الرحيل الحتمى ·

والذاكرة فى القصة القصيرة هى الذاكرة فى سائر الاجناس الأدبية ، وان كان يجرى مجابهتها على نحو مختلف بالطبع ·

أحسب أن الذاكرة هى اللوح المحفوظ ، ذلك الذى سجل عليه مجمل الآلام والأحلام والمسافر ورحيل الآخرين ورحيلنا ·

أظن أيضا أن جانبا كبيرا من النصوص الحديثة حفلت واحتفلت بدور خاص للذاكرة فبدلا من الواقعى الآن ، أو الرومانس أو الكلاسيكى ·· الى آخر هذه المصطلحات التى أجدنى مضطرا لاستخدامها دون اقتناع ، أجد أن ثمة احتفال غنى بذاكرة الراوى والشخوص ، سواء فى ذلك الذاكرة التى تعنى بما يجرى أو بما جرى ·

وفى القصة القصيرة ، أستطيع أن أشير باطمئنان الى أنه الى جانب المشهد والزمان والمكان ، تقف الذاكرة على نفس المستوى من الأهمية ، كما تحتل نفس الاهتمام ·

لا استطيع أن أثرثر كثيرا حول دور خاص للذاكرة فى القصة القصيرة ، فأنا منذ أن وعيت الكتابة ، وأنا أحس باعتماد خاص عليها · قد يرجع ذلك الى انها تمنحنى فرصة للتأنى والالتقاط النفس وللغوص وللرحيل والرجوع ، كما قد يرجع ذلك الى ارتباطها الخاص بالزمن الفنى ، كما قد يرجع الى ارتباطها أيضا بكل الأشياء البعيدة التى أجدنى دوما فى حالة حنين لها ، ان ما مضى يكتسى بغبار خفيف غير السنين · تتغير الألوان والهيئات وكل ما هو خارجى ، ويبقى شىء آخر يظل عالقا بى ·· وهذا هو الحنين الذى أشرت اليه ، واعتقد أنه فيما كتبت من قصص له دور ما ·

س : ما الذى ساهمت به مرحلة الطفولة (طفولتك الخاصة بشكل محدد وكذلك الطفولة بشكل عام) فى كتاباتك خاصة فى مجال القصة القصيرة ؟

ج : سبب شخصى تماما جعل الطفولة عندى تحتل حيزا فى الكتابة · لقد عشت طفولة عريضة غنية متنوعة ، كما اننى خضت تجارب عديدة ، لا تتم عادة قبل المراهقة ، فى مرحلة متأخرة من طفولتى ·

كان فقدى لوالدى منذ كان عمرى حوالى سنتين ، ومواجهتى لعالم شرس وقاس وقبيح ، سببا لخوضى المبكر لكل التجارب القاسية بدورها ·

منذ اللحظة الأولى واجهت عالما ثابتا راسخا لا مكان لى فيه ، الأمر الذى قادنى الى الاصطدام المبكر والشرس به ·

وأود أن أقرر ان قصص الطفولة التى كتبتها هى أحب القصص الى نفسى وأكثرها تأثيرا بالنسبة لى ·

واذا كانت المجابهة الأولى التى وجدتنى أمامها هى موت الأب ، فى عالم يشكل الأب فيه لقمة العيش والحماية والملاذ والأمن ، فان المجابهة الثانية هى اصدار أمى على أن نعيش جميعنا : أطفال ثلاثة وهى ، وسط هذا العالم الشرس المهين ·

بعبارة أكثر تحديدا ، أشير الى أن مرحلة الطفولة بالنسبة لى ، لا تنطلق من المفاهيم الشائعة حول الطفولة بشكل عام · فليس ثمة براءة فى طفولتى ولا عالم أبغى استعادته كحكم وردى مبهج ، بل مواجهة محتدمة وحرق مراحل سنية بكاملها دون المرور عليها ، ومواجهة باهظة ثقيلة على تكوينى العمرى ·

تشكل طفولتى اذن جانبا ليس بالهين من تجربتى وطبيعتى ومشاعرى ، وهى دون تواضع ، سمحت لى ومنحتنى وحرمتنى ·· كل ذلك فى آن معا ·

انها مرحلة حاضرة فى تكوينى ، وحادة فى ذاكرتى ــ أعنى فى تفاصيلها العامة ·

س : لماذا يكثر ــ فى رأيك لجوء الكتاب الآن الى العودة الى مرحلة الطفولة واستلهامها فى الكتابة (وخاصة فى القصة القصيرة) ؟

ج : ثمة رأى شائع يتناول هذه المسألة على النحو التالى :

أن الواقع قبيح والمواصفات والمعايير قد انقلبت الآن ، وهذا صحيح بالطبع لكن هذا الرأى يضيف : ان لجوء الكتاب الى مرحلة الطفولة احتجاج على قسوة وقبح هذا الواقع ·

قد يكون هذا صحيحا ··

لكننى اود أن اضيف ان هؤلاء الكتاب الذين تشير اليهم ، جاءوا فى وقت الهزائم الكبرى والفقدان وغياب الأطر المرجعية وسقوط وادانة كل الرموز التى وحدت جسد هذه الأمة فى الماضى ، فضلا عن انقلاب هؤلاء الكتاب ــ وهو انقلاب مشروع وحق لا مراء فيه ــ على البلاغة القديمة والكتابة القديمة ، وان كان هذا لا يمنع احترام انجازاتها واستيعابها وتمثلها ·

فالأمر اذن ليس مجرد احتجاج سطحى على قبح الواقع ، لكنه أكثر تركيبا وتعقيدا . والى جانب ذلك ، فان تجربة هؤلاء الكتاب تبدو بحق متفردة وتشكل ظاهرة فى الأدب العربى انفرد بها الكتاب المصريون .

ولا يغيب عن البال ، فى هذا الخصوص ، ان هذه التجربة لم تبدأ من خلال منبر ما أو جماعة بعينها أو جيل تشكلت ملامحه .

فمن المعروف أن أغلب هؤلاء الكتاب بدأوا الكتابة فى وقت مقاطعة دور النشر والمنابر الرسمية منذ أوائل السبعينيات ، ولذلك فان أغلب انتاجهم تم انجازه بشكل منفرد ، وبشكل فردى ، دون أن تكون هناك فرصة للحوار والصراع وتبادل الخبرة على النحو الطبيعى والمتصور .

س : ما هو تصورك الخاص لمفهومى الزمان والمكان فى القصة القصيرة ، بمعنى ، هل هناك زمان خاص وكذلك مكان خاص تتطلبه القصة القصيرة الجيدة ؟

ج : أعتقد أن لكل قصة قصيرة زمانها ومكانها ، وليس هناك ما يمكن أن نطلق عليه الزمان والمكان بمعنى مطلق يصلح لكل القصص .

لكننى أظن أن الزمان والمكان – بمعنى ما – يشكلان عندى تحديدا أو اطارا أو نوعا من السور أو الخيمة .. لقد قصدت بهذه المترادفات جميعا أن أوضح ان المعنى لا ينصرف الى الشكل الخارجى – ان كان هناك ما يمكن ان نطلق عليه شكلا خارجيا .

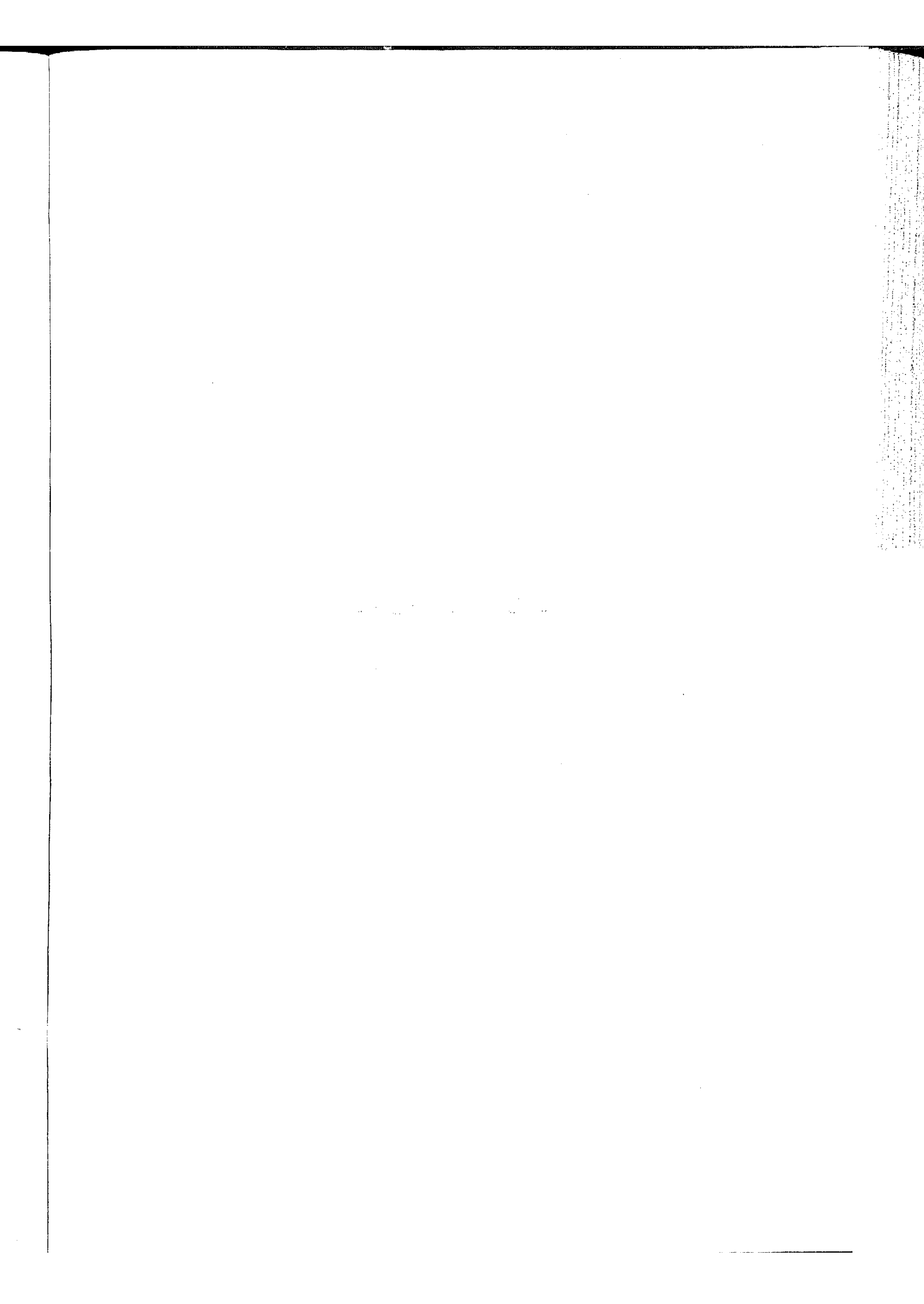
فالزمان ، على سبيل المثال ، ليس فقط هو الزمن التاريخى الخارجى ، لكنه ، الزمن الفنى ، وهو الوحيد الدقيق والحقيقى .

وزمن القصة هو الزمن الفنى الذى تشكله عبره هذه القصة أو تلك . لا ينقضى هذا الزمان بانتهاء الثوانى التى تحتويها القصة ، لكنه زمن مناظر للزمن الخارجى الواقعى ، وليس مطالب الا بمهمته : أى عبر الكتابة .

ونفس ما قيل عن الزمن ، يقال عن المكان ، غير أنه من المهم أن أوضح هنا أن يرتبط على نحو مختلف بالمشهد الذى أجدنى مطالبا بملامسة تفاصيله ، تلك التى تشكل وتتشكل عبر الشخوص وما يجرى لها وما تقوم به ، بعبارة واحدة : حركتها (أعنى حركة الشخوص والأشياء والأضواء والظلال والألوان) .

حـوار مع القاص : حسين عيـد

حول القصة والابداع



س : ما هو تصـورك الجوهرى الخاص المميز للقصة القصـيرة عن غيرها من الأنواع الأدبية ؟

ج : القصة القصيرة تتميز عن بقية الأنواع الأدبية بأنها :

ـــ مشهد أو لقطة تضيء بؤرة فى الواقـع أو ملمحا لشخصيـة ، أو تطرق فكرة معينة (قصة سيدة عند النهر من مجموعة قطار الحاديـة عشرة) .

ـــ قد ترسم القصة جوا من الأجواء (قصة الانتظار) .

ـــ قد تحكى حكاية معينـة ، تقـدم من خـلالها استبصارا للواقع أو الدنيا (قصة الانتظار مرتان) .

ـــ قد تكشف حـركة وعى الشخصية فى لحظات معينة (قصـة الرحلة) وقصة لقاء على شاطىء النهر .

ـــ قد ترسم منحنى أو اتجاها لتطور شخصية معينة ، أو اضاءة موقفها فى لحظة معينة .

ـــ تمتلك القصة القصيرة امكانيات خصيبـة لم تستغـل بعد كما يجب كالولوج الى عالم الأحـلام ، والاستفادة من تقنيات مختلف الفنون البصرية والسمعية . وكذلك امكانية فتح آفاق جديدة . انظـر محاولات صنع الله ابراهيم فى مجال كتابتـه قصص قصيرة علميـة عن الحشرات والأسماك البحرية .

س : كيف تبدأ حالة كتابة القصة القصيرة لديك ؟ وكيف تتطور وتستمر ؟

ج : تنطلق القصة القصيرة لدى من احدى الحالات الآتية :

١ ــ مشهد أو صــورة شاهدتها أو خبــر قرأته أو حكاية سمعتها فتحيلنى الى الواقع الخصب أو المنطلق الأساسى ·

٢ ــ قد يبدأ الأمر بفكرة ، تنمو وتختمر ، ويبلورهــا الخيــال الابداعى حتى تكتمل ، وحين تكون كاملة أكتبها ·

٣ ــ هناك قصص ما وجدتها تلح على مكتملة ومنها ما لم أبذل أى جهد فى تنقيحها مثل قصة (حكاية بنت صغيرة) الأهرام ١٩٨٣/٨/١١ ·

٤ ــ تستأثر الأحلام باهتمامى ، فحاولت أن أجرب كتابة عدد من القصص يخضع لمنطلق الحلم ومقتضياته وأعتقد أننى حققت نجاحا فى هذا السياق ·

٥ ــ تبلور لدى الاتجــاه السابق فحاولت المزاوجة بين تحقيق فكرة معينة من خــلال شكل الحلم ·· ومثال ذلك : قصة فى الغابة ، الشرق الأوسط ١٩٨٨/٦/٨ ·

س : ما هى أهم الموضوعات أو الحالات الواقعيــة أو المتخيلة التى تدفعك الى كتابة القصة القصيرة ؟

ج : الواقع هو النبع الأول الذى لا ينضب للأدب ، وكلما ابتعدت عنه مررت بفترات جدب أو تجريب ، وحين أعود اليه ، يعود الخصب الى قصصى ·

لذلك تشغل القصة الاجتماعية حيزا كبيرا فى قصصى تليها القضية السياسيــة ·

ــــ يشغلنى جدا موضوع الموت · فتجده يحتل عددا من قصصى ·

ــ الأحلام ــ كمنجم خصب لم يستغل كما يجب ــ تدفعنى للكتابة والاكتشاف · وقد جربتها فى مرحلة كاملة من قصصى ·

س : ما هو تصورك الخاص لدور الحلم فى القصة القصيرة ؟ (حلم اليقظة وحلم النوم وما شابه ذلك) ·

ج : الحلم منطقة خصبة لم تطرقها القصة القصيرة كما يجب ·· فى قصصى صارت هناك ثلاثة اتجاهات :

أولها : التداخل بين الحلم والواقــع ، يعمل على تحقيق التأثير المطلوب لدى القارىء مثال قصة الانتظار مرتان (مجمــوعة قطــار الحادية عشرة) ·

قصة البحث عن مخرج من أرض الضياع (مجموعة لو تظهر الشمس) .

ثانيها : تجريب بعض قصصى فى بنائها على شكل حلم ، يخضع لمقتضيات الحلم ، ولا يخضع للمنطق الواقعى :

ثالثها : تجريب أن تأخذ القصة شكل بناء حلمى لخدمة فكرة معينة .

س : ما هو تصورك الخاص لدور الخيال فى القصة القصيرة ؟

ج : الخيال هو المحرك الأساسى للقصة القصيرة الناجحة ، فالكاتب حين يتأثر بمشهد أو صورة معينة ، يقوم خياله الخصب ، ببناء هذا المشهد ضمن اطار قصة متكاملة ، وخاصة القصة الاجتماعية .

أذكر أن قصة (العجوز الذى يبتسم) بدأت بمشهد السيدة التى تذبح دجاجة فى ترام ، والباقى من وحى خيالى الفنى ، القائم على أساس من الخبرات المكتسبة .

أذكر أيضا أن قصة (البحث عن مخرج من أرض الضياع) بدأت بمشهد الكرسى الشاغر أمامى فى سيارة الشركة فى رحلتها الصباحية ، لأن شاغله قد مات .

— وقد يكون جهد الخيال كاملا فى صياغة قصة ما ، فأجدها مكتملة فى خيالى جاهزة للكتابة ، وتلح على حتى أكتبها .

— أيضا قد أبدأ من فكرة لأكتب عنها قصة ، هنا يلعب الخيال دورا متكاملا فى كسوتها وبعث الحياة فيها — وكمثال قصة المطاردة (الشرق الأوسط ١٩٨٧/١/٢٥) وقد بدأت من فكرة التخلى عن الفرد فى اللحظة التى يحتاج فيها للمعاونة .

وأيضا قصة الطابق الأرضى (ضمن مجموعة قطار الحادية عشرة) وهى عن التفكك بين الأفراد أو الأمم الذى ينبىء بمأساة وشيكة الوقوع ..

— هناك محاولات تجريبية أخرى فى مجموعة من القصص التى جربت كتابتها على نسق الحلم .

— هناك أيضا قصص حاولت المزاوجة فيها بين البناء (الحكمى) المضمخ بفكرة معينة وقد كتبها بنجاح فى أكثر من قصة .

س : ما هو تصورك الخاص لدور الذاكرة فى القصة القصيرة ؟

ج : تلعب الذاكرة دورا أساسيا فى القصة القصيرة الحديثة ، تحاول القصة فيه أن تقترب من حركة الذاكرة نفسها ، وكيفية علمها ، فالتداعى والمونولوج الشخصى وكل وسائل تيار الوعى لذاك الاتجاه .

وحاولت القصة تحقيق هذا التقارب أيضا بمحاولة تداخل الأزقة وتداخل الأماكن والاستفادة من الفنون السينمائية من مونتاج زمانى ومكانى وقطع وخلافه .

س : ما الذى ساهمت به مرحلة الطفولة (طفولتك الخاص بشكل محدد وكذلك الطفولة بشكل عام) فى كتاباتك خاصة فى مجال القصة القصيرة ؟

ج : أذكر الموقف بشكل خاص ، كمعلم مميز من طفولتى (موت الأب فى السابعة ثم أخى الأكبر فى الرابعة عشرة ثم أختى الكبرى فى سن السابعة عشرة ...

وكان الموت هو نقطة انطلاقى الأساسية لعالم الكتابة ، وأجمل قصصى هى التى تناولت فيها الموت من وجهة نظر طفل بكل ما يكتنف هذا الحدث من سحر وخوف وسواد ...

اذكر فى هذا السياق قصة اعتز بها هى « البحث عن مخرج من أرض الضياع » من مجموعة (لو تظهر الشمس) . ومن العنوان يتضح انها محاولة للبحث عن مخرج من أرض الموت ، وهى قصة يتداخل فيها الحلم والواقع ، المخاوف والأحزان ، الرعب والآلام ، وتنتهى بالحلم ، حيث لا مهرب من هذا العالم أو من هذه النهاية الحتمية وأعنى بها الموت .

ومن الملامح التى لا أنساها أيضا من طفولتى ، وظلت محورا أساسيا فى قصصى هى صفات أبناء البيئات الشعبية التى ترعرعت فى وسطها ، وقدرتها الجليلة على الصمود والجلد والتحدى . وأذكر مثالا لذلك قصة (كان يجر العربة) ، وهى عن بائع فول تاخر عن الحضور الى الحارة التى كان يبيع فيها كل صباح ، لأن حماره مريض ، وعندما يموت حماره ليلا ، يتقدم ـ ببساطة ـ ويجر هو العربة كبديل للحمار .

وهذا الظل موجود فى آخر قصة منشورة لى بجريرة الأخبار (العجوز الذى يبتسم) ففيها امرأة تناضل من أجل تربية أولادها فتشترى بعض الدجاجات من كشك مؤسسة الدواجن لتبيعها أغلى من سعرها وتكسب الفرق ، لكن دجاجة تموت فتضطر لذبحها فى الترام ، ببساطة أيضا ولم تشغلها أعين المراقبين أو قضية الحلال والحرام .

وأعتقد أن طفولتي هي التي حددت انتمائي الشعبي بشكل جذري ، وهي التي عمقت الهم الاجتماعي الموجود في قصصي .

س : لماذا يكثر - في رأيك لجوء الكتاب الآن الى العودة الى مرحلة الطفولة واستلهامها في الكتابة (خاصة في القصة القصيرة) ؟

ج : الطفولة مرحلة هامة بالنسبة للكاتب ، هي مرحلة البناء والتشكيل لشخصيته ، ولكن لكل منا نظرته الخاصة لكل ما حولنا ، وهي غالبا نظرات تتسم بالبراءة والصدق لم يزيفها واقع الكبار ، ولم يقتل السحر فيها نضوج الكبار الفكري . وفيها أيضا أول تجربة نضج جنسي يمر بها الكاتب ، وتصبح نقطة فاصلة بين عالمين (وهو موضوع تناوله العديد من الكتاب أيضا) .

س : ما هو تصورك الخاص للزمان والمكان في القصة القصيرة ، وبمعنى ، هل هناك زمان خاص وكذلك مكان خاص تتطلبه القصة القصيرة الجيدة ؟

ج : لكل قصة زمنها الخاص ومكانها الخاص أيضا . الخاص هنا يقابل المناسب مع حدث القصة أو ما يجرى فيها من أحداث .

أصبح زمن القصة الحديثة الجيدة ، مكثفا ، مركزا ، بحيث يحدث التأثير المطلوب لدى المتلقى من ناحية ، ويكون واقعيا بقدر الامكان . لم يعد هناك مكان للزمن المضطرد ، الذى قد يستمر لسنوات ، بل أصبح يتركز فى فترة محدودة .

وسأضرب أولا بعض الأمثلة ، لوحدة الزمن ، المكثف أيضا والتى تستدعى أيضا وحدة المكان .

- فى قصة « ليلة فى كوخ مهجور » وهى أول قصة كتبتها عام ١٩٦١ونشرتها عام ١٩٧٥ بملحق الزهور - مجلة الهلال ، وصورت ضمن مجموعة (لو تظهر الشمس) فالزمن فيها عدة ساعات من ليلة واحدة والمكان كوخ مهجور ، والقصة فيها رجعة واحدة للوراء ، وخروج من الكوخ الى الحقول فى النهاية . لذا أعتقد أن وحدة الزمان والمكان تنتج وحدة التأثير لدى المتلقى .

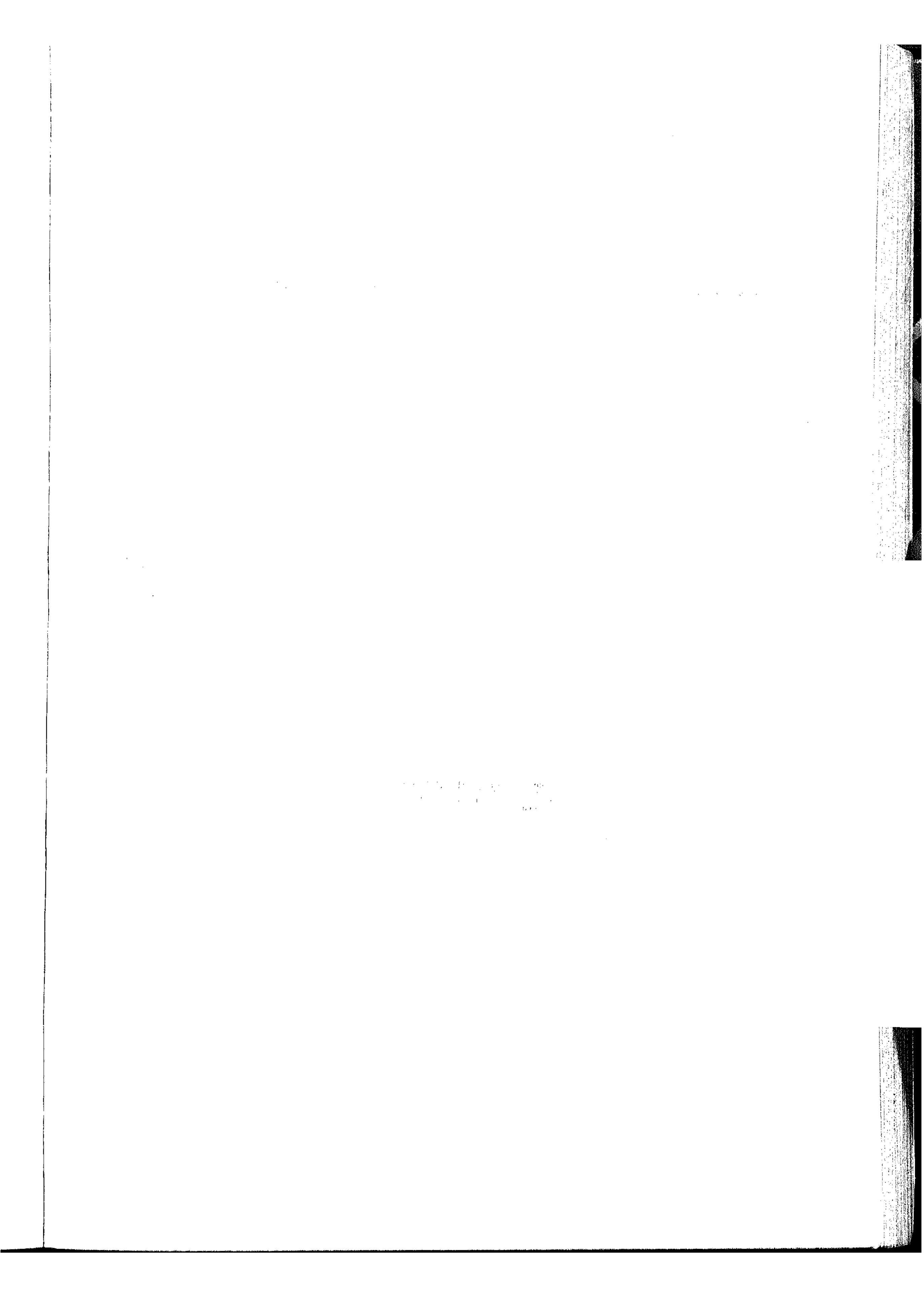
- نفس الكلام ينطبق على قصة استغاثة (ضمن مجموعة قطار الحادية عشرة) وان اختلف تكنيك الكتابة ، فالحدث يتم من تناوله من خلال مجموعة شخصيات يجتمعون فى مكان محدد ولعدة ساعات من ليلة .

ـــ أحيانا يلعب تداخل الأزمنة دورا أساسيا فى بناء القصة ، كما حدث فى قصة (الرحلة) (ضمن مجموعة قطار الحادية عشرة) ، حيث تدور القصة داخل وعى شخصية مصابة بطلق نارى خلال رحلتها للمستشفى هنا تتداخل الأزمنة الحاضرة والماضية دون ترتيب ، بما يتناسب مع حركة وعى الشخصية ۰ هنا يحتل الزمن دورا رئيسيا فى بناء القصة بينما يكون المكان تابعا طبقا لمنطق التداعى الداخلى للشخصية ۰

ـــ أحيانا يلعب المكان الدور الرئيسى كما حدث فى قصة (البحث عن مخرج من أرض الضياع) ضمن مجموعة (لو تظهر الشمس) من خلال تواجد الشخصية فى مكان معين خلال رحلة عملها الصباحية لكن الأزمنة المسيطرة هى زمن الحلم والزمن الماضى اضافة لحركة الحاضر المصاحبة للمكان الخارجى الذى تمر به الشخصية ـ هذا التزاوج والتداخل فى حركة الزمان والمكان يخدم فكرة القصة لأنها تتناول الموت من خلال بناء كابوسى ، ضاغط ـ هذا التداخل الزمنى والمكانى بين الحلم والواقع موجود أيضا فى قصة (الانتظار مرتان) مجموعة قطار الحادية عشرة ۰ اذن نخلص من ذلك أن لكل قصة بناءها الزمنى والمكان الذى يتناسب مع موضوعها ، ويعمل على توصيله بشكل جيد ۰

الفصل التاسع

مناقشة وتعليق



فن الالتقاط الدال :

يقول فرانك أوكونور : « ان الفرق بين القصة القصيرة والرواية ليس فرقا فى الطول ، أنه فرق بين القصص التطبيقى ، ودفعا للبس أقول اننى لا أحاول أن أغض من شأن القصص التطبيقى ، كل ما هنـــاك أن القصص الخالص أكثر فنية » (١) .

ففي حين يتعامل الروائى مع أركان عالم متكامل قابل للامتـــداد والاستطراد والتفصيل ، وقابل للتطوير في كل مكوناتـه من الأحـداث والشخصيات وغيرها ، فان كاتب القصة القصيرة يتعامل مع لحظة او فكرة أو انطبــاع أو احســاس أو انفعــال أو موقف أو زاوية من زوايا الحياة ، لحـة من لمحاتها ، ومضـية من ومضاتها ، مع لحظة الانسان أو ساعته فى مقابل عمر الانسـان أو حياته والتي يتعامل معها الروائى ، لكن اختيـار كاتب القصة القصيرة لهذه اللحظة لا يكون بفصلها أو عزلهـا عن سياق اللحظات التي ظهرت فيها ، بل بدمجها فيها ، وتجميع كل هذه اللحظات واستقطابها فى لحظة واحدة . فمن خلال جودة الالتقاط ، ثم براعة التشكيل الفني لها يستطيع الكاتب أن يوفـر لها استمـرارا أو امتـدادا وشمولا وديمومة وانتظاما في الاطار الكلي الذي ظهرت فيه ، وفي نفس الوقت يحقق من خلالها استقلالها الخاص وجوهريتها وذاتيتها .

ان هذا لايتم بين يوم وليلة كما يتصور البعض ، إن ابداع القصة القصيرة مثله مثل كل ابداعات الانسان ، عمل مجهد وشاق ويحتاج الى عديد من الخبرات والمهارات والقدرات والعمليات الابداعية العامة والخاصة، بدءا من مراقبة الواقـع ورصد سكناته وحـركاته واستيعابهـا وتمثلهـا ومعالجتها داخليا ومحاولة تنظيمها ، والاندهاش لما فيها من وهن وخلل

وقصور ، الى اختيار الجانب الصالح للعمل الفنى فيها ، وعن طريق الضبط الدقيق للزاوية التى سيتم التقاط مادة العمل وأفكاره ومادياته من خلالها ، ثم تخيل ما يجب أن يكون عليه العمل ومحاولة اختيار الشكل الفنى المناسب ، فالفن كما يقول « فيشر » هو « تشكيل » هو اعطاء الأشياء شكلا ، والشكل وحده هو الذى يجعل من الانتاج عملا فنيا ، وليس الشكل أمرا عارضا أو طارئا ، أو ثانويا ، وقوانين الشكل وأصوله الاصطلاحية انما هى تجسيد لسيطرة الانسان على المادة وهى وسيلة للمحافظة على الخبرة البشرية ، ونقلها للأجيال القادمة ، كما أنها وسيلة للمحافظة على المنجزات السابقة ، انها النظام الضرورى للفن والحياة (٢) ويقول أيضا : « وما نسميه شكلا انما هو تجميع للمادة بصورة معينة ، ترتيب معين لها، حالة نسبية من حالات استقرارها ، والمضمون يتغير بلا انقطاع ، بهدوء وببطء أحيانا ، وبقوة وعنف أحيانا أخرى ، وهو يصطدم بالشكل فيفجره ويخلق أشكالا جديدة ، يجد المضمون الجديد فيها ، لفترة من الزمن ، مجالا للاستقرار مرة أخرى » (٣) « فكل مثير أو منبه يحاول الكاتب صياغة شكل فنى مناسب له يستثير بداخله احساسات وأفكار خاصة ، وقد تأتى التنبيهات الابداعية فجأة ثم تتبلور بعد ذلك وقد تتكون نتيجة لتراكم خبرات وأفكار وأحاسيس ومطامح عديدة مر بها الكاتب أو تعرض لها ، وكذلك الاسلوب الفنى الخاص بقصة ما قد يأتى فجأة متكاملا منتظما لكنه فى حاجة الى بعض عمليات الصقل والتعديل ، وقد يأتى شيئا فشيئا وعلى مهل ويتغير ويتطور عبر الزمن وفى الحالتين يستخدم الكاتب اللغة وهى أداة تشكيلية ومادتها ، واللغة بطبيعة الحال ليست هى الكلمات المفردة فقط بل هى الاسلوب المتكامل المعبر عن الحالات والانفعالات والأفكار ، هى الكلمات والجمل والفقرات وحروف الجر ، والضمائر وحروف العطف ، هى الايقاع والموسيقى ، هى السرعة والبطء ، هى الحرارة والبرودة فى الكلمات والتعبيرات ، هى التشكيل الجمالى وطريقة العرض ، هى العلاقات الدلالية الجديدة للتركيبات اللغوية ، هى العلاقات الداخلية بين الجوانب المختلفة للغة ثم العلاقات الخارجية بين هذه الجوانب والعالم الخارجى الذى أتت منه والذى تعود اليه ، واستخدام اللغة بطريقة ابداعية يتم عن طريق الاستخدام الجديد والمبتكر للامكانيات اللغوية الموجودة ، ثم عن طريق قدرته على تطوير هذه الامكانيات وخلق امكانيات لغوية جديدة تفيد فى عمليات الاتصال الانسانى .

وخلال محاولات التشكيل الفنى يقوم المبدع بمحاولات شاقة وعنيفة ومن خلال الصراع ومحاولة التغلب على عوامل الاحباط والاعاقة والغلق والتعطل الذهنى والانفعالى كى يصل الى الشكل الأكثر مناسبة أو البنية

الفنية المناسبة التى يتفاعل فيها الشكل والمضمون فى مكون واحـد ، ان ابداع الكاتب يظهر بمقدار تمكنه من صياغة أفكاره ومشاعره ووجهة نظـره تجاه العالم والحياة بأسلوب أكثر أصالة وجدة ، فالاسلوب كما يشير « مارسيل بروست » هو خاصية من خصائص الرؤية ، أنه العالم الخاص الذى يراه كل منا ولا يراه أحد سواه ، أنه المتعة التى يتيحها لنا الفنان ، ان يجعلنا نرى عالما اضافيا • بعد ذلك يقيم الفنان عمله ويعدل فيه ويقيمه مرة أخرى بل مرات عديدة ثم يطور أفكاره ويحاول من خلال عمليات التنظيم الادراكى المختلفة والتى تتم بينه وبين عمله قبل كتابته وأثناءها وبعدهـا أن يصل به الى أجـود وأنسب حالاته ، أى أكثرهـا أصالة • ان كاتب القصة القصيرة المبدع يستقطب الصدق ، ويستقطر الدلالة ، يعمق الواقع ، ويرسـخ قيمـا جديدة تعمل على تقدم الانسـان وتزيد وعيه بذاته وواقعه •

وقد أوضحت النتائـج السابقة أنه لا يمـكننا أن ننظـر الى أية عملية ابداعية الا فى ضوء العمليات الأخرى المحيطة بها والسابقة عليها والتالية لها ، كما أنه لا يمكننا أن ننظر الى العملية الابداعية بمعـزل عن المبدع ذاته ، سمات شخصيته ، ثقافته ، وقضاياه التى يتبناها ، رؤيته للواقع ، وكيفية تشكيله لمادته ، وأيضا فكرته أو أفكاره عن الأدب الجيد والأدب الردىء ، بالاضافة الى ما سبق فانه لا يمكننا أن ننظر الى العملية الابداعية والمبدع الا فى اطار ثقافى وحضارى يتحرك المبدع من خـلاله ويؤدى دوره سلبيا كان هذا الدور أو ايجابيا •

وخلال العملية الابداعية يلعب الانتباه ثم الادراك دورهمـا الهام والكبير فى امداد المبدع بمثيراته أو مواد عمله ، فالعين والأذن والحواس الأخرى تلعب دورا هاما فى توصيل المثيرات الحسية ذات الطبيعة الحافزة للعملية الابداعية ، ويكون انتباه المبدع ثم ادراكه لهذه المثيرات فى حالة متقـدمة عندما نقارنها بانتباه وادراك الآخـرين لها ، فالمبـدع يلتقط هذه المثيرات ويدمجها ويعايشها ويتعامل معها تعاملا ابداعيا ثم يحاول صياغة وتشكيل عمله الفنى وفقا لها ، وتعمل الحواس بطريقة انتقائية ، فليس كل ما تتلقاه يصلح مادة للعمل ، كثير من الأشياء يخزن فى الذاكرة : وملامح الأشخاص ، طرائق كلامهم وتعبيرات وجوههم ، اشارات ايديهم وأعضائهم الأخرى تفاعلات البشر ومواقفهم ، وتغيرات الطبيعة والمجتمع ، ثم يحاول المبدع بعد ذلك تنظيم ما تلقاه وانتبه اليه وادركه وتنبه الى وجود خلـل أو عدم نظام أو نقص فيه ، يحاول تنظيمه بطريقة جديدة ، المبدع لا يقبل الأمر الراهن ، ولا يمر بالأشياء مر الكرام ، ان المتبع ــ كما يقول أدونيس ــ

ويثبت الأشكال أو تجسدات الفكر ، بينما يعود المبدع باستمرار الى ما قبل التشكل ، الى الينبوع فى تفجراته الأصلية ، الأول يطيل أمــد المكتمل ، أما الثانى فيخلق اكتمالا جديدا (٤) ٠

« والتفكير الأصيل ينزع الى القيام بعمليـات اعادة تنظيم أكثر من كونه انعكاسا للخبرات الادراكية السابقة » (٥) ومن أجل تحقيق عمليات التنظيم الابداعى للمدركات يلجأ الكاتب الى عديد من العمليات ، كالخيال ، وفيه يتم تصور موضوع القصة ومثيرها فى سياق مختلف ، فى سياق أكثر تنظيما واكتمالا من ذلك الذى واجهه المبدع فى الواقـع وأدرك قصوره ، « وخلال عمليات الخيال يقوم الكاتب بعمل شديد الدقة والتعقيد ، فهو يحلل ويختار ماهو جوهرى وله معنى ، وما هو مثير للاهتمام ان هذا العمل يتضمن تحليلا خاصا لظاهرة معطاه ثم قيام بتركيبها بعد ذلك » (٦) ٠ فالخيال وسيلة داخلية جيدة لتمثيل المشكلة ومحاولة البحث عن حل لها ، ولذلك فهو وسيلة هامة فى كل الفنون (٧) أيضا يلجـأ المبـدع خـلال محاولته لتنظيم مدركاته بطريقة ابداعية الى عمليات الادراك والاحساس ، التذوق ، الفهم ، المضاهاة ، التحليل ، التركيب ، الاستدلال ، الاستقراء والتخطيط ، التذكر ، الحذف ، الاضافة ، التحوير ، والقراءة ، التامل ، التجول فى الواقع لاستكشاف أسراره والتعرف على أبعاده وخباياه ، وخلال ذلك يحاول المبدع بشتى الطرق وبتأثير من عوامل الأصالة والمرونة ومواصلة الاتجاه ، والحساسية للمشكلات ، وغيرها من العوامل الابداعية أن يتحرر من أسر الأنماط المتجمدة والقوالب المغلقة ، أنه ينفذ الى أعماق الظواهـر المعطاة لاكتشاف دلالاتها وامكانياتها ، ومدى قابليتها للتطوير والامتـداد « فمما لا شك فيه أن موهبة الفنان تكمن فى قدرته على أن يدرك ما يدور حوله فى الحياة بطريقة أعمق من بقية البشر ، انها قدرته على أن يشعر ويلاحظ ما لا يشعر به أو يلاحظه الآخرون ، انها قدرته على النفاذ الى ما وراء سطح الظواهر والوقائع ، انها القدرة التى تمكن الفنـان من فهم الظواهر المعقدة والعمليات التى تكشف من خلالها عن نفسها » (٨) أيضا أوضحت النتائج أن عملية الابداع فى القصة القصيرة تحتاج الى قدر كبير من التركيز الابداعى باعتبـاره البعد العرضى أو المستعرض لعامل مواصلة الاتجـاه ، وهناك تمييز عام للشاعر ستيفن سبندر بين نوعين من التركيز ، فبعض الكتاب يكتبون أعمالهم بطريقة مباشرة وعندما تكتب فانها نادرا ما تحتاج الى المراجعة ، أما البعض الآخر فيكتبون عدة نسخ ، وعلى مراحـل بحيث أنهم عندما يصلون الى النهاية تكون علاقة النسخة الأولى بالنسخة الأخيرة علاقة طفيفـة ، وقد ضرب سبندر مثـلا لذلك بتمييزه بين اثنين من كبار الموسيقيين العالميين ــ باعتبار أن الموسيقى تحتاج الى كتابة وتاليف أيضا

مثلها فى ذلك مثل الأدب ، وان اختلفت رموز الكتابة وطريقتها فى الحالتين ـ هما موزارت وبيتهوفن ، فالأول كان يكتب بسرعة وبطريقة مباشرة ، وأثناء رحلاته ، وخلال تعامله مع عديد من المشكلات ، يكتبها ـ أى سيمفونياته ـ كاملة غير منقوصة ، أما بيتهوفن فقد كان يكتبها شذارات متفرقة من الموضوعات فى مفكرته ويحتفظ بها بجانبه ويكملها عبر السنين ، وغالبا ما كانت أفكاره الأولى غير بارعة ، لكنه كان قادرا على أن يصنع منها أشياء عظيمة بعد ذلك ، والفرق بين الاسلوبين أن الأول يكون قادرا على أن تسير الأعماق بطريقة خاطفة وبمجهود خارق سريع ومتواصل ، أما الثانى فهو يحفر طبقة وراء طبقة أعمق ، فأعمق ، والمسئول عن أى من الحالتين هو الرؤية الفنية التى ترى وتواصل حتى تصل للهدف ، وهذا هو منطق العمل الفنى (٩) .

ومواصلة الاتجاه ـ كعامل ابداعى ـ يتضمن هذين النوعين من التركيز الابداعى ، أو التعاملات الابداعية المكثفة والممتدة ، وقد أوضحت النتائج أن ابداع القصة القصيرة يتم على هذين المحورين فهو يتم من خلال التركيز الابداعى ، ومن خلال مواصلة الاهتمام واستمرار الانتباه ومتابعة الهدف وبطريقة واضحة وجادة خلال كل الفترات والعمليات التى تتكون منها حياة المبدع وعمليات الابداع.وقد اتضح من النتائج ان التركيز الابداعى ليس عملية عقلية فقط أو دافعية فقط ، بل هو كل ما سبق فى مكون واحد، وكما يذكر فينيك فان الفصل بين التفكير والدافعية هو أمر غير ممكن ، فنحن لا يمكننا أن نتقدم فى فهمنا للتفكير دون دراسة مكثفة ومستمرة للشروط الدافعية التى تغير مجراه وتحدد طابعه الخاص (١٠) .

اتفقت نتائج الدراسة الحالية أيضا مع نتائج الدراسات المصرية السابقة عن الابداع فى الشعر ، وفى لرواية والمسرحية (١١ ، ١٢) من حيث تأكيدها على أنه أثناء الابداع تأتى الفكرة أو الصورة الكلية أولا ثم تكتمل التفاصيل بعد ذلك ، كما أن حركة الابداع لا تتقدم جزءا بل تمضى من كل الى كل ، وأيضا أكدت هذه الدراسات أهمية العديد من العمليات الابداعية التى تضمنتها الدراسة الحالية كتكوين الاطار ومواصلة الاتجاه وعمليات التقييم والتعديل وأيضا الجانب الاجتماعى الذى اهتمت به هذه الدراسات اهتماما كبيرا وواضحا ، وقد ظهر هذا الجانب كعامل مستقل ومتميز فى الدراسة الحالية ، فتربية الأديب وظروف حياته ثقافية ومعرفته الدقيقة بواقعة ومدى تطوره ، ووعيه بحركة التاريخ وما يعتمل فى باطن المجتمع من صراعات بين القوى المختلفة السائدة فيه ، ووعيه بموقع مجتمعه من المجتمعات الأخرى ، ثم وعيه بدوره كمبدع وبقدرته على تغييره الواقع

واعادة تشكيله ، كل ذلك له أهميتـه الكبيرة أثناء الابداع · « وحـركة الابداع لا تتم الا بهذه الحركة نحو الأخر » (١٣) ·

« ليست وظيفة الفن أن يدخل الأبواب المفتوحة ، بل أن يفتح الأبواب المغلقة ، لكن اكتشاف الفنان للحقائق الجديدة لا يتم لحسابه الخاص وحده ، بل يتم من أجل الأخرين أيضا ، من أجل كل من يريدون أن يعرفوا طبيعة العالم الذى يعيشون فيه ، من أين أتوا ، والى أين يذهبون ، أن الفنـان ينتج من أجل الجماعة » (١٤) والأديب عميق الحس لا يستطيع الا أن يكتشف لتوتره وانفعاله أسبابـا انسانية مصدرهـا القوى الاجتماعيـة المتناقضة والمتصارعـة ، وهو لا يستطيع فى هذه الحالـة أن يرد أسباب الأحداث التى تقع له أو لغيـره لقـدر غامض يصب المصائب على فريق من البشر ، ويمنح الخبرات لفريق آخر ، وينتفى من عمله بالضرورة ، تفسير الفعل الانسانى بالقدر أو المصادفة أو الحظ ، فهو مؤمن بالضرورة بالسببية، وبأن المواقف الانسـانية ليست الا ردود فعل لأفعال انسـانية » (١٥) وعلاقة الفنان بمجتمعه ، بالبيئة الخاصة التى يعيش فيها ، والزمن الذى يعيش فيه ، لا يجب أن ننظر اليها فى ضوء حقيقة أن المجتمع الذى يعيش فيه الفنان يشكل أفكاره ،وأنه هو الهدف الذى يوجه اليه هذا الفنان عمله بل يجب أن ننظر اليها أيضا فى ضوء استجابة الكاتب المباشر للمتطلبات الجمالية لعصره ، والمتطلبات الجمالية للعصر والمجتمع الذى يكون الفنان على وعى بهما ، بطريقة أو بأخرى ، يكون لها تأثير لا يمكن انكاره على فهمه الجمالى وطبيعة عمله (١٦) ·

والانتظام والاكتمال فى الأعمال الفنية العظيمة ، كما يقول لوكاتش lukaco يعنى القدرة على احداث التكامل بين الوعى الانسانى الخاص بالفنان والمضمون الاجتماعى فى شكل يتضمن الكثير من الحقائق الجوهرية عن العلاقات الانسانية (١٧) ·

الابداع اذن يبدأ من الأخـرين وينتهى بهم واليهـم ، وفى حـركة ديالكتيكية مستمرة ، « كمـا أن التقبل لفردية المبـدع من جمـاعة سيكولوجية أو حتى من فرد واحد يمثل سندا نفسيا للشخص المبـدع ، وهو الذى يكمن وراء استمرار المبدعين من العلماء والفلاسفة والفنـانين ، وأصحاب الدعوات الاصـلاحية ــ بل وكذلك لأنبياء ــ فى أداء رسالتهم ، رغم وجود أنواع من المناخ العام المعارض لهم » (١٨) · أن دور الفن كما يقول « جمال الغيطانى » « هو اعادة خلق العالم من خـلال تمثل الواقـع التاريخى والتجربة الانسانية التى لها وحدتها المتكاملة » ·

والقصـــة القصـــيرة باعتبارها اليوم من الملامح الهامة للانتـــاج الابداعى الانسانى ، وباعتبارها كما يقول « أوكونور » صوت العصر ، وقادرة على التعبير عن الوعى الحاد بالتفرد الانسانى » (١٩) هى ليست شكلا أو فنا محددا قبلا بطريقة متعسفة لا يصح الخروج على قواعدها التى أرسيت فى وقت ما ، بل هى تعبير عن اللحظـــة الحضارية والتاريخيـــة التى يعيشها الانسان ، ومن خلال هذا التعبير الابداعى تظهر أفكاره ومشاعره واهتماماته وهمومه ، وما تعبر عنه القصة القصيرة فى عالم متقدم تكنولوجيا قد يختلف عما تعبر عنه فى عالم نام أو متخلف ، وما تعبر عنه فى عالم ملىء بالصراعات قد يختلف عما تعبر عنـــه فى عالم مستقر أو متوازن أو غائب عن وعيه ، وهذا صحيح بالنسبة للمجتمع الواحد فى مراحل زمنية مختلفة من تاريخه، انها تعبير مركز وسريع ولكنه عميق عن واقـــع الانسان وحياته ، وعالمـه الداخلى والخـــارجى ، وما يوازيهـــا فى الشعر هو التركيز الغنـــائى Lyric Concentration فى مقابل الامتداد الملحمى Epic Expansion ان كاتب القصـــة القصيرة المبدع يتصف بحساسية متفوقـــة فى التقـــاط المثيرات من الواقع ، كما تتوفر لديه القدرة المتطورة على المعالجـــة الفنيـــة للمواقف والخبرات ، وهو بالاضافة الى امتـــلاكه للثقافة الواسعة والالمام بجزئيات الحياة وعمومياتها ، فانه تكون لديه القدرة على تحويل التجارب العريضة الى خلاصة مركزة شديدة التكثيف عميقة الدلالة ، فالفنان المبدع ينتج فنا غير متجمد أو متابع بل فنا متطورا ومشعا ، وهو يأخذ بيد قارئه ويجعله يتحرك من حالة التأثر الى القدرة على التأثير ، انه يبرز لنا واقعنا كما رآه ببصيرته وقدرته على النفاذ ، ويكشف لنا بأعماقه ومكوناته ، ويرينا ما قد نعجز عن رؤيته أو ملاحظته ، ثم يوحى لنا بما يجب أن يكون عليه واقع الانسان ٠

٢ ـ القصة القصيرة : فن التجريد التعبيرى :

لعلنا نتذكر ماسبق أن ذكرناه نقلا عن «أوكونور» فى بداية هذا الفصل عن أن الفرق بين القصة القصيرة والرواية ليس فرقا فى الطول ، بل انه فرق بين القصص الخالص والقصص التطبيقى ، ويمكننا أن نجد فى كلمتى « الخالص » و « التطبيقى » أو بطريقة أدق فى كلمة « الخالص » فقط ، كالجوهر الخاص المميز للقصة القصيرة ، أنها بين الفنون الأدبية مثل اللوحة التجريدية التعبيرية بين الفنون التشكيلية ، فالقصة القصيرة أقرب الى عالم التجريد بمعنى انها تشتمل على الخصائص الاساسية الجوهـرية المنتقاة المصفاة التى أحسن فرزها وتصنيفها وانتقاؤها واصطفاؤها من بين العناصر موضوع القص أو موضوع الحكاية ، لكن هذا التجريد لا يصل الى مراتب

الالغاز والغموض والابهام والتعتيم ، فالقاص الجيد يضع نصب عينيه الجانب الآخر من العملية الابداعية ألا وهو التواصل مع القارىء ، ومن ثم أضيف الى الجانب الرمزى التجريدى « الخالص » من القصة القصيرة ذلك الجانب التعبيرى الايحائى ، واذا صح أن نقول ان التجريد مبعثه العقل ، وأن التعبير مبعثه الادراك والانفعال والحركة ، فانه يمكننا القول حينئذ أن القصة القصيرة هى ذلك الفن النثرى الذى يجمع بين الشعر والدراما ، بين التجريد والتعبير ، بين الرمز والكشف ، وبين العقل والانفعال بطريقة جعلت له خصوصيته الفائقة بين الفنون الأدبية بشكل عام ٠

يستند الفن التجريدى الى افتراض أساس مؤداه بأن القيم الجمالية الخاصة موجودة فى الأشكال والألوان ، وأنها مستقلة تماما عن موضوع اللوحة أو التمثال ، وهذه وجهة من النظر قديمة وقد ظهرت ــ نتيجة لها ــ الفنون ذات الطبيعة شبه السحرية وكذلك الزخرفية أو التزيينية الخالصة ، وقد انتشرت هذه الوجهة من النظر أيضا فى العالم الاسلامى حين كان تمثيل الجسم الانسانى محرما وقد أدى التأثير « المحرر » للكاميرا بالمصور الى أن يهمل واجبه الاجتماعى كمسجل للأشياء والوقائع ، وفى نفس الوقت ، وفى نهاية القرن التاسع عشر تم اعتبار الانطباعية بمثابة النهاية المميتة للطبيعية ، وقد أدى ذلك الى تزايد التأكيد على القيم الشكلية فظهرت التكعيبية والتجريدية التعبيرية (عند كاندنسكى مثلا) والتجريدية الهندسية (عند كازيمير مالفيتش وموندريان مثلا) وكذلك الحركة البنائية والتاشيه (جاكسون بولوك مثلا) ٠

وهذه الحركة الأخيرة تشتمل على هؤلاء الرسامين التعبيريين الذين لم يروا أى سحر للوحة أكثر من سحر اللمسات القوية الناتجة عن ألوان وكثافات لونيه مختلفة ، وبحيث لاتتمازج هذه الألوان مع خلفية اللوحة بل تتمايز عنها ٠ أى تتجرد عنها ومنها ٠

الفن التجريدى ليس مرادفا لفن اللاموضوع Nonobjective Art أى الفن الذى لا يوجد به موضوع محدد ، ويمكن أن نجد جذور هذا الفن فى محاورة فيليبوس للفيلسوف الاغريقى الشهير أفلاطون حيث قال فى هذه المحاورة « أننى لا أقصد بجمال الأشكال ما يتوقعه معظم الناس أو يقصدونه، كجمال الكائنات الحية والصور ٠٠ لكن ٠٠ الخطوط المستقيمة والسطوح والأشكال الصلبة الناتجة عن هذه الأشكال من خلال المخاريط والمساطر والمربعات ٠٠ هذه الأشياء ليست جميلة بشكل نسبى ، كالأشياء الأخرى ، لكنها تكون جميلة دائما ، وبشكل طبيعى ومطلق (٢٠) ٠

والتعبيرية التجريدية ، أو التجريدية التعبيرية كما قد تسمى أحيانا ، هى مزيج من الفن التجريدى والفن التعبيرى وقد عرفها دى كوننج De Kooning بأنها الفن الذى يحتفظ بالنمط الهادى لضربات الفرشاة التى تنتشر عبر اللوحة دون ذروة خاصة أو تأكيد معين مع الاحتفاظ بطريقة الانطباعيين الخاصة بالنظر الى الأشياء والمناظر ثم تركها (٢١) انها مزيج من البعد عن الموضوعات الطبيعية ، من خلال التجريد الخاص لخصائصها الأساسية أو أشكالها الجوهرية المهيمنة) ، ومن الاقتراب أيضا من هذه الموضوعات ، من خلال التعبيرات عن الانفعالات والحركات والتفاعلات الأساسية الخاصة بها .

ان كلمة مجرد Abbstract قد تستخدم باعتبارها كلمة مقابله أو أو عكس كلمة عيانى أو مجسم Abstract أى باعتبارها تشير الى أفكار عامة كالحب والعدل أو تعبيرات مثل « الجمال هو الحقيقة » أو « جمال الحقيقة » .. ألخ وذلك بدلا من اشارتها الى خصائص طبيعية ملموسة محسوسة ، كما فى أشياء كالأحجار والمنازل والجبال وغيرها ، كما قد يستخدمها البعض باعتبارها تشير ــ خاصة فى الفن ــ الى الجوانب غير التمثيلية Nonrepresentational من الأشياء وقد عرفنا خلال عرضنا لنظرية الجشطلت فى الفصل الثانى من هذا الكتاب ، أنه حتى فى الموضوعات غير التمثيلية ــ كالدائرة التى يرسمها الطفل مثلا ، هناك تمثيل لموضوع ما ، وان الحدود بين التمثيل واللاتمثيل ليست بنفس الحدة التى يظنها البعض ، فالموضوعات التمثيلية أو الطبيعية أو العيانية أو المجسمة لها خصائصها التجريدية والرمزية أيضا التى لا تكون متضمنة بشكل مباشر فى الموضوع العيانى الممثل مباشرة فى الواقع ، أو بطريقة غير مباشرة فى الذهن ، كذلك الحال بالنسبة للموضوعات المجردة أو الرمزية ، لها بعدها أو جانبها الواقعى العيانى المدرك المحدد التى بدونها تدخل هذه الأشياء ساحة الفوضى العقلية أو الغموض . فى مجال الشعر ظهر ما يسمى بالشعر التجريدى Abstract poetry خاصة على يد أديث ستويل E. Sitwell فى قصائد « الواجهة » Facade لديها والتى قالت انها حاولت من خلالها أن تجد أنماطا « صوتية » مماثلة للأنماط غير ذات الموضوع فى الفن التشكيلى والتجريدى (٢٢) وفيما بين هذه الحدود المرهقة ما بين التجريد والتعبير ، أو بين الرمز والعلامة ، يكمن سر الفن وينمو ويرتقى .

أما التعبيرية Expression فهى البحث عن تعبيرية الاسلوب من خلال المبالغات والتحريفات فى الخط واللون ، ويكمن التخلى المتعمد عن

« الطبيعيـة » naturalism في تفضيل الانطباعيين (أو التأثريين كما قد يسمون) للاسلوب البسيط الذي يجب أن يحمـل شحنـة وتأثـيرا انفعاليا كبيرا ٠

ويقال ان الحركة التعبيرية الحديثة فى فـن التصوير المعـاصر قد ازدهرت نتيجة استخدام فان جوخ للتخطيطات (أى استخدام الخطوط) البسيطة لكنها الحادة والعنيفة وكذلك الألـوان القوية ، وقد أنتـج هذا الحركة الوحشية فى فرنسا ، خاصة على يد ماتيس حيث الاهتمام بحوية الألوان وقوتها بشكل كبير ، ومن أهم أنصار ومؤيدى هذه الحركة أيضا الفنان الكبير تولوز لوتريك (فرنسا) أما ما عدا ذلك فان معظم أنصارها من الألمان خاصة لدى جماعتى « القنطرة » Brucke (عـلى يد كير شيز ونولده ما بين عامى ١٩٠٥ ــ ١٩٦٣ « الفارس الأزرق » على يـد كاندنسكى ومارك وماكى مابين عامى ١٩١٠ ــ ١٩١٦ وكذلك بعض الفنانين الكبار أمثال بيكمان وانسور ، وكوكوشكا ورولت وسوتين (فى ألمانيا) وكذلك النرويجى ادوفاردى مونش الذى يعتبر فنه الانفعالى (الهيستيرى) أحد الأركان الأساسية لهذه الحركة ، ولقد لعبت طبيعة الموضوعات التى عبر عنها هؤلاء الفنانين وكذلك طريقة تخطيطهم وتلوينهم دورا كبيرا فى حركة الفن التعبيرى المعاصر (٢٣) خاصة فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ٠

ربما لم يكن من قبيل المصادفة أن تظهر القصة القصيرة فى أوروبا فى نفس الوقت الذى بدأت فيه حركة متزايدة لتصفية الشكل وتخليصه من الالتصاق الكبير والمباشر بالطبيعة فى الفن التشكيلى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، فهل كانت القصة القصيرة تصفية وتلخيصا للعناصر الأساسية فى الرواية الطبيعية أيضا ؟

قد يتصور البعض أن هناك تنافرا أو تضـادا ما بين الفـن وعملية التجريد ، خاصة اذا لم ينظر الى هاتين العمليتين بمعناهما العام ٠

فالفنان يقال عنه أنه يقدم تمثيلات Representations للحالات الفردية العيانية أو الواقعية ، أما التجريد فغالبا ما يعرف باعتبـاره عملية تقوم باستخلاص المكونات المشتركة بين عدد من الحالات الخاصة ثم تقوم بعرضها فى شكل تجمع أو تشكيل جديد ، وهذا الناتج لعملية الاستخلاص لا يمكن تمثيله من خلال مثال واحد فردى عيانى أو « واقعى » ٠

ان التجريد غالبا ما يتم وصفه باعتباره العملية العقلية التى تعمـل على التجميع والاستخلاص الآلى ــ فى حالات كثيرة ــ للمفاهيم المختلفة حول

الأشياء ، بينما تم الاعتقاد بطـريقة خاطئه أن العملية الفنيـة ليست لها علاقة بالتفـكير حيث انها تقوم على أساس الادراك والحدس والشعور .. الـخ .

لقد أصبح مصطلح « الفن التجريدى » مصطلحا شائعا ومألوفـا ، وبعيدا عن الحالات المتطرفة ، يبدو أن صفـة التجريد هى خاصية مميـزة لعديد من الأعمال الفنية الجيدة التى تقوم بعرض الواقع البصرى فى شكل أكثر بساطة ، ان هذا الفن يعرض أنماطا من الموضوعات ، فى معناها العام، أكثر من عرضه للصور الخاصة بالحالات الفردية لهذه الموضوعات . وهو انجاز تم الوصول اليه من خلال الفهم الجيد لطبيعة التجريد (٢٤) .

ان الطفل مثلا عندما يرسم رأس الانسان على هيئـة دائرة لا يكون هذا الرسم بمثابة المحاولة لاعادة انتاج الشكل التخطيطى الخاص لانسان معين ، ولكنه يكون شكلا عاما فى طبيعته للرأس أو للرؤوس بشكل عام ، أى لاستدارتها .

والاستدارة يمكن التفكير فيها بشكل عام باعتبارها مفهوما مجردا . ففى حد ذاتها يمكن نسبتها الى عديد ان لم يكن كل الرؤوس ، ولكن ــ وفقا للتعريف التقليدى للتجريد ــ فانه لا توجد رأس محددة يفترض أن تكون هذه الدائرة قادرة على تمثيلها بشكل صحيح بالنسبة للعين ، ومع ذلك فان الدائرة التى يرسمها الطفل هى أكثر من مجرد علامة تشير الى المفهوم العقلى لدى الطفل ، انها تشير الى أشياء غير محددة أكثر من كونهـا تشير لأشياء محددة ، أنها صورة عقلية ، صورة يتم قبولها بشكل عام ، وتكون خاصة بتلك الاستدارة المشتركة بالنسبة لكل الرؤوس . وهذا ما يفعله تحديدا كاتب القصة القصيرة المبدع .

ان المستحيل يتم الوصول اليه هنا،فنحن نجد هنا أمامنا تمثيلا عيانيا للمجرد (على العكس ما هو شائع من اعتبار الفن وكذلك الأشكال الهندسية هى تمثيلات مجردة للأشياء العيانية) . ان الدائرة التى يرسمها الطفـل ليست أقل عيانية وفردية من الصورة الفوتوغرافية وذلك لأن هذه الدائرة تحاول تمثيل بعض الرؤوس الخاصـة ، كرأس الأب أو الأم أو الأخ أو الأخت مثلا .

لكنها ــ هذه الدائرة ــ تكون تمثيـلا عقليـا يستبعد العديـد من الخصائص الادراكية المميزة للرأس ويحدد نفسه فقط بشكل يكشف فقط عن الاستدارة بطريقة خالصة ومحددة الوضوح . وهكذا فان الصفة العامة الخاصة بالاستدارة والتى تشتق أساسا من الحالات ــ الرؤوس ــ الفردية، لا يمكن تحديدها فقط من خلال المفهوم ، أى التصور العقلى ، ولكن أيضا من خلال البنية الخاصة التى تحددها (شكل الدائرة) والتى تدرك بشكل أقل

وضوحا فى الأشكال الأصلية (الانسانية) ، هذه الاستدارة يتم عرضهـا على العين فى شـكل عيانى فردى تكون بنيته الخاصة قد تم تجـريدها أو ابعادها عن عديد من التعقيدات الطارئة (أو الاتفاقية) ٠

وهكذا ، فان هذه الخصائص البنائية التركيبية الخالصة ــ رغم انها عيانية ــ يبدو أنها تعنى بمتطلبات التجريد الحقيقى ٠

ان هذا الاستخدام المتضاد المتناقض ــ ظاهريا ــ للمجرد والعيانى مقصود منه توضيح غموض هذه المصطلحات فاذا أطلقنا مصطلح عيانى على شىء قابل للادراك فان الدائرة يمكن ادراكها باعتبارها صورة فوتوغرافية لرأس معينة ، ولكن داخل مجال الأشياء المدركة « عيانيا » يتم وصف الدائرة باعتبارها تجريدا لرأس ٠

فى الدراسـة الحالية يستخدم مصطلح « تجريد » كى يشـير الى الخصائص الأساسية الكلية العامة للأشياء ، بينما يستخدم مصطلح التمثيل على أنه يشير الى التمثيل باعتباره يشير الى الأداء أو التمثيل البصرى أو الحسى المبسط لأشكال المنبه أو تشكيلاته « العيانية » (٢٥) ٠

والتجريد الفنى كعملية يشتمل على مفارقة مميزة طالما اعتبر المـرء التجريد تفصيلا Elabaration عقليا للمادة الادراكية الخام ، ومن ثم فهو كعملية يمـكن أن تؤدى فقط عند المستوى الأعلى من الارتقاء العقلى فى مجال الفن ٠ وربما كان هذا صحيحا أيضا فى مجال سيكولوجية التفكير ، لقد ظهرت الأشكال الفنية عالية التجريد فى أكثر المراحل بدائية ، بينما ظهرت التمثيلات الواقعية فى الفترات الحضارية المتأخرة ، كما فى الفن الهرينستى ، وأيضا من عصر النهضة ، فالصوا التى يرسمها الطفل ، وكذلك الهندى الأحمر وقطع النحت المصرية القديمة ، كلها تكشف عن درجـة عالية من التجريد ، بينما يكون تمثال « داود » لميكل انجلو ، والموحات التى وجدت فى مدينة بومبى بعد ذلك بعدة قرون ، هى بمثابة التماثل أو التشابه الفوتوغرافى الذى جعل هذه الأعمال تبدو فى حاجة الى بعض التجريد للمحافظة عليها ٠

يمكن تعريف التجريد كما ذكر صمويل جونسون باعتباره يشير ، ببساطة ، الى الكمية القليلة التى تشتمل على الحق أو القوة الأكبر ٠

أو قد يعرف التجريد باعتباره ــ ايتمولو جيا ــ Etymology (*) النشاط الخاص باختزال الشكل أو (التشكيل) ، Configuration المركب الى شكل أقل تركيبا كما هو الحال بالنسبة للنظام الذى ينجح فى

اختزال أو انقاص عدد المفاهيم التى كان يحتاجها لوصف وتفسير ظواهر معينة ، أو عندما يتوصل الفنان الى تفضيل أنماط أبسط من تلك التى كان يستخدمها من قبل (٢٦) .

الفن والتخطيط العام :

الأشكال عالية التجريد والتى تمثل المراحل المبكرة من التمثيل ، ليست راجعة دائما الى محاولات التبسيط لأنماط مسبقة أكثر تركيبا ، وقد تظهر فى الادراك وكذلك فى التمثيل (بالصور) من خلال أسبقية الأشكال البسيطة والكلية خلال هذه العملية ، ثم أنها يمكن أن تتطور بعد ذلك الى أشكال أكثر تعقيدا مثل تلك الأشكال التى نحتاج اليها خلال التمثيلات الفنية الأكثر عيانية .

ويترتب على ذلك ان الصور الأكثر واقعية لا يجب تفسيرها باعتبارها تسجيلا مباشرا لتصورات ادراكية صادقة فى فوتوغرافيتها ، ولكن باعتبارها نتيجة التهذيب والتشذيب المتدرج لأنماط الشكل التى كانت أصلا أكثر تجريدا .

تشتمل الصور سواء فى الفن أو داخل العقل ــ كما يقول ارنهايم ــ على البنية الجوهرية والخصائص الأساسية للأشياء والوقائع والأشخاص ، ويعطينا الفن العظيم صورا تعمل على انتقاء وتنظيم واعلاء البنية الأساسية والقوى الأساسية للموضوعات التى تقوم بتمثيلها ، فالايحائية الموجودة فى اللوحات التأثيرية ، أو فى اللوحات الصينية المنفذة بالألوان المائية ليست مجرد أعمال فنية تحتاج الى أن تكتمل من خلال خيال المشاهد ؛ لكنها بدلا من ذلك تقدم صورا تقوم بتوجيه واضاءة وتنشيط تفكيرنا ، صورا تكشف عن أشياء أساسية حول أنفسنا وحول العالم ، اما من تعوزه الخبرة والمهارة فيقدم لنا صورا مليئة بالتفاصيل غير الهامة ، محدودة القيمة وغير مؤثرة ، فالصور اذن فى رأى ارنهايم تتسم بأنها منتجات انبثاقية emergent وابداعية (٢٧) .

الصور اذن ، رغم انها تتضمن تمثيلا قريبا من الواقع ، فى المراحل الأولى من عملية التفكير ، فانها بعد ذلك ومن خلال عمليات التفكير الداخلية المختلفة ، التى من أهمها عمليات الخيال ، التى تتضمن فى جوهرها حرية التفكير والتلاعب الداخلى بالأفكار والصور ، ومن خلال عمليات التحويل الداخلية المختلفة هذه تتحرك الصور من الخاص والعيانى والمحدد الى

العام والمجرد والانساني ، تتحول الخبرة الخاصة الجزئية الى خبرة عامة كلية فى قلبها يكمن جوهر الفن والابداع ٠

فى مقالة لها بعنوان « اللغة والتفكير » عام ١٩٤٤ تقول الفيلسوفة وعالمة الجمال الأمريكية الشهيرة سوزان لانجر (*) أن الرمز ليس هو العلامة هذا ما أهمله لعظم علماء النفس والفلاسفة ، فكل الحيوانات الذكية تستخدم العلامات ، كذلك البشر ، فبالنسبة لها ، ولنا ، تستخدم الأصوات والروائح والحركات كعلامات للطعام والخطر ووجود الأشياء وهطول الأمطار وهبوب العواطف ، وأكثر من هذا ، فان بعض الحيوانات لاتهتم فقط بالعلامات أو تنتبه اليها ، بل تقوم أيضا بانتاجها ، فالكلاب تنبح على الأبواب كى يسمح لها بالدخول ، والأرانب تحدث أصواتا مكتومة كى تنادى على بعضها البعض ،ويعد هديل الحمام وعواء الذئب أو زمجرته ، وهو يدافع عن نفسه ضد القتل ، من الأمثلة التى لا لبس فيها على العلامات الدالة على المشاعر والسلوكيات الخاصة لدى الطيور والحيوانات

ويستخدم البشر أمثلة مماثلة من العلامات ، وان كان ذلك يتم بشكل أكثر تفصيلا ، فنحن نتوقف ـ عند علامات المرور الحمراء ، ونمضى عندما تكون العلامة أو الاشارة خضراء ، ونرد كذلك على النداءات وعلى صوت جرس الباب أو التليفون ونراقب السماء لمعرفة أحوال الطقس وامكانيات المطر أو العواصف ونقرأ التعب أو الرضا فى عيون الآخرين وعلى ملامحهم ، ان هذا يعنى ان العلامة (التى هى ذكاء حيوانى مستخدم عند المستوى الانسانى) هى أى شيء يشير الى وجود أو ظهور أى واقعة أو شيء ، أو شخص ، أو الى تغير ما يحدث فى حالة ما ، أو أمر ما ٠ فهناك علامات على الطقس ، وعلامات على الخطر ، وعلامات تشير الى الخير القادم أو الشر وشيك الوقوع ، وفى كل حالة من هذه الحالات ترتبط العلامة بشكل وثيق بشيء ما تتم ملاحظته ، أو يتم توقعه خلال الخبرة ، انها تمثل دائما جانبا من الموقف الذى تشير اليه ، هذا رغم أن الاشارة أو الاحالة أو المرجع الخاص بالعلامة قد يكون بعيدا فى الزمان أو المكان ، انها ترتبط بمسار تاريخى موضوعى فعلى محدد ويتم تعلمها خلال الخبرة ، كما يتم التصديق عليها من خلال السلوك المناسب ٠

(*) وافكارها شديدة التأثر بدرجة واضحة بالأفكار الأساسية لنظرية الجشطلتى وكذلك افكار المحلل النفسى الشهير كارل يونج ٠

وحيث ان الطريق المباشر والضيق الخاص بالعلامات والذى يسمح لمن يسلكه بأن يشير بيديه أو يومىء أو يصدر أصواتا خاصة هو طريق لا يكفى للانسان الذى يريد أن يتحرك ويفكر ويتواصـــل بشكل أكثر حرية ، وبطريقة تمكنه من التفكير والتعبير عن قدراته ومواهبه الخاصة ، لذلك خرج الانسان من الدائرة البيولوجية التى تقتصر على العلامات الى الدائرة الانسانية التى تستخدم الرموز ، وتختلف الرموز عن العلامات كما تشير لانجر ، من حيث أنها لا تعلن وجود أو حضور موضوع أو كائن أو حالة معينة أو عدم وجودها ، ولكن من حيث أنها تحضر هذا الشىء الى العقل « أنها ليست مجرد علامة بديلة ، نستجيب لها كما لو كانت هى الموضوع ذاته ، فالرموز تستدعى تصوراتنا الخاصة عن الأشياء ، وليس الأشياء ذاتها كما هو الحال فى العلامات ، فالعلامة تجعلنا نفكر أو نستجيب فى مواجهة الشىء الذى تدل عليه بينما يجعلنا الرمز نفكر حـول الشىء الذى يرمز اليه ، وهنا تكمن الأهمية الكبيرة لرمزية الحياة الانسانية ، أى أنها القوة الخاصة بجعل الحياة الانسانية مختلفـة عن أى حياة حيوانية أخرى ، فالعلامة دائما مجسدة أو مغمورة فى الواقع ، فى حاضر ينشأ عن الماضى الفعلى ويمتد الى المستقبل ، أما الرمز فقد يتحرر كلية من الواقع ، أنه قد يشير الى مجرد فكرة أو موضوع متخيل أو حلم ، ولذلك يخدم الرمز فى تحرير التفكير من المنغصات المباشرة الخاصة بالعالم الطبيعى المباشر ، هذا التحرر أو هذه الحرية هى المميزة للفارق الجوهرى بين عالم الانسان وعالم الحيوان • وتمثل الكلمات والصور العقلية الانطباعية وصور الذاكرة رموزا يمكن دمجها والفصل بينها بآلاف الطرائق وتكون النتيجة بنية رمزية يكون معنـاها هو مركب من كل المعـانى الجديرة بالاهتمام وهذا المشكال (*) Kaleidoscope من الأفكار هو الناتج النموذجى البشرى والذى نسميه بتيار التفكير (٢٨) • ان عملية تحويل الخبرة المباشرة الى صور عقلية أو الى ذلك الشكل الفائق من التعبير الرمزى الذى هو اللغة ، هذه العملية سيطرت على العقل البشرى بطريقة كلية بحيث لم تعد فقط مجرد موهبة خاصة ، ولكنها أصبحت أيضا حاجة عضوية مهيمنة ، فكل انطباعاتنا الحسية تترك آثارها على ذاكرتنـــا ليس باعتبارها فقط علامات تحدد استجاباتنا العملية فى المستقبل ، ولكن أيضـا باعتبارها رموزا ، صورا عقلية ممثلة للأفكار ، وهذه النزعة الخاصة لتناول الأفكار

(*) (١) المشـــكال : أداة تحتوى على قطع متحركة من الزجاج الملون ما ان تتغير أوضاعها حتى تعكس مجموعة لا نهاية لها من الأشكال الهندسية مختلفة الألوان (٢) • المشكالى : رسم أو مشهد متغير مختلف الألوان (قاموس المورد) •

أو معالجتها ، لتركيبها وتجريدها ومزجهـــا والامتداد بهـــا من خــــلال التلاعب ــ أو اللعب ــ بالرموز ، هذه النزعة الخاصة هى خاصية انسانية مميزة وبارزة انها كما لو كانت مميزة لما يفعله مخ الانسان بشكل طبيعى وتلقائى ولذلك فان لانجر تقول ان « الوظيفة العقلية الأولية لاتتحكم على الواقع ولكنها تحلم برغباته ·· (٢٩) ولا يوجد لدى الانسان القدرة فقط على التصور ولكن توجد لديه أيضـــا الحاجة الملحة دائمـــا لوضع التصورات أو التفكير من خـــلال تصورات ، انه يقوم بتصور ما حدث له وما هو مطلوب منه ، ومن خلال تفكيره الرمزى فى الطبيعة وفى ذاته وفى آماله ومخاوفه تتكون لديه حاجة دائمــة وملحـــة للتعبير ، وما لا يستطيع التعبير عنه لايستطيع تصوره ومالا يستطيع تصوره هو الفوضى التى تملأه بالرعب (٣٠ ، ٣١) · ومن ثم كان بحث الانسان الدائم عن النظام وعن القانون ، وكانت عمليات التحويل الرمزية التى يقوم بها الانسان والتى تخضع لها كل خبراته ليست أكثر من عملية تصور ، أو محاولة للبحث عن تصورات جديدة للعالم ، هذا التصور هو العملية الأساسية التى تقوم عليه العمليات العقلية الانسانية الأساسية الخاصة بالتجريد والخيال فى الفن عامة ، وفى القصة القصيرة خاصة ينتقل القاص المبدع من التجسيد الى التجريد ، ثم من التجريد الى التجسيد مرة أخرى ، أنــه يجرد المجسد المحسوس فى صور وأفكار فنيــة عامة ، وثم يقوم بجعل الأفكار المجردة (الحرية ــ الجمال ــ الخير ــ الحق ·· الخ) أكثر محسوسية من خلال الفن ·

التجــريد أكثر تحــديدا رغم مفارقته للخصائص التفصيلية للأشياء أو ابتعاده عنها ، التجريد عملية خاصة بعالم الأفكار فى مقابل الادراك الذى هى عملية خاصة بعالم المدركات الطبيعية ، من خــــلال ادراك العالم يتم تحويل الموضوعات بعد تمثيلها وتخزينها الى عالم الأفكار ، هذه الأفكار تتم عليها ومن خلالها عمليات التجريد بكل ما تشتمل عليه من اســـــتدلال واستقراء واستنتاج وفرز وتصنيف ومقارنة واستبعاد وتفكير فى العناصر المتشابهة أو المختلفة المشتركة أو المتنافرة ، التجريد اذن هو عملية تفكير حـــول الأفكار ومن خلالها ، تركيز لها واختصار خاص لبنيتها ، جوهر التجريد اذن هو الاختصار ، الاختصار الذى يشتمل فقط فى النهاية على كل ما هو جوهرى وأساسى ، أما الخيال فيبدو وكأنه يعمل عكس التجريد ، انه مزيد من الاثراء للصور والرموز والعوالم الداخليــة ، صـــــور تكون مشتملة على الحركة والأشخاص والمواقع والموضـــوعات الطبيعية المختلفة المدركة والمتخيلة ، انها كما لو كانت عودة ثانية الى عالم ما قبل التجريد العقلى ، الى العالم الطبيعى مضافا اليه ، الحرية ، حرية الحركة والتحول والفعل التكوينى ، ثم التعبير عن الناتج النهائى الذى يلتقطه الفنان نتيجة لكل هذه العمليات الابداعية من خلال دلالات جديدة ·

الابداع : كفاءة وتجديد :

قلنا ان ابداع القصة القصيرة يحتاج الى قدر كبير من عمليات التجريد ، هنا تكون الشخصيات محددة الملامح واللغة محددة التفاصيل ، ليس هذا مرتبطا بنوع محدد من أنواع الكتابة المحايدة أو الباردة أو الشيئية كما تسمى أحيانا وليس مرتبطا أيضا بنمط خاص من الكتاب (*) فالأمر مرتبط بجوهر القصة القصيرة الذى يستبعد التفاصيل ويرفض التفصيلات وينأى عن الحشو أو التزيد الذى لا يظهر بسهولة فى شكل كبير كالرواية ، لكنه يبرز ساطعا جليا فى شكل شديد الرهافة يجمع فى قلبه بين التجريد والمعنى ، أو التحديد والدلالة كالقصة القصيرة. فكيف يقوم الكاتب بعمليات الاستبعاد والتحديد ، أو الاشتمال والتضمين هذه ؟

لعلنا نتذكر تلك الحادثة المشهورة فى تاريخ الفن التشكيلى عن بيكاسو وهو ينحت الثور ، وكيف بدأ بنحت شكل الثور الشبيه بشكله الطبيعى ثم ، ومن خلال عمليات حذف متواصلة ، التى كانت هى فى واقع الأمر عمليات تجريد وتلخيص للخصائص الجوهرية للحيوان ، انتهى بيكاسو الى نحت الخطوط الخارجية فقط ، المميزة لشكل الثور المجرد ، والشىء المثير للدهشة ، أن هذه الخطوط كانت أكثر جمالا وتعبيرا فى بساطتها هذه من شكل الثور المماثل لشكله فى الطبيعة ، شكله الفوتوغرافى المرآوى .

ثمة اتفاق بين عدد كبير من دارسى القصة القصيرة كما يشير « صبرى حافظ » معتمدا على « ايان رايد » I. Reid على ضرورة توافر ثلاث خصائص رئيسية فى أى عمل أدبى حتى نستطيع أن ندعوه بارتياح : أقصوصة (وهو الاسم الذى يستخدمه صبرى حافظ بدلا من القصة القصيرة) ، وهذه الخصائص هى: وحدة الأثر والانطباع ، ولحظة الأزمة ، واتساق التصميم ، وتعتبر وحدة الأثر أو الانطباع من أهم خصائص الأقصوصة وأكثرها وضوحا فى أذهان كتابها وقرائها على السواء ، وقد بلور ادجار آلان بو هذا الاصطلاح عام ١٨٤٢ واعتبره الخصيصة البنائية الأساسية للقصة (أو الأقصوصة) والنتاج الطبيعى لوعى الكاتب بحرفته ومهارته فى توظيف كل عنصر للأقصوصة لخلق هذا الأثر ، فقصر العمل لا يسمح بأى حال من الأحوال بالتراخى أو الاستطراد أو تعدد المسارات ،

(*) همنجواى وناتالى ساروت وآلان روب جرييه وميشيل بوتور وغيرهم رغم الاختلاف الواضح فيما بينهم .

بل يتطلب قدرا كبيرا من التكثيف والتركيز واستئصال أية زوائد مشتتة، ولا يسمح بجملة زائدة أو عبارة مكررة ، أو حتى ايضاح مقبول · ناهيك عن الايضاحات المجوجة أو الزاعقة · فالأقصوصة أكثر الأشكال الأدبية اقترابا من كثافة الشعر وتركيزه وتوهجه (٣٢) · أما لحظة الأزمة فهى لحظة القصة القصيرة الأثيرة ، لحظة الكشف والاكتشاف ، ولذلك سمى جويس هذه اللحظات بالاشراقات أو الكشوف أو الفتوحات بلغة الصوفية ·· ولحظة الأزمة لا تعنى بالضرورة أن تكون لحظة قصيرة ، فقد تستغرق عملية الكشف هذه زمنا طويلا ، ولا تتطلب أن تعى الشخصية ذاتها حدوث هذا الكشف أو حتى وجوده برغم معايشتها له ، ولكنها تستلزم أن يدرك القارىء كلا من التوتر الصائغ للأزمة ، والمفارقة التى ينطوى عليها الاكتشاف (٣٣) ·

لقد جاء فى قاموس المصطلحات الأدبية الذى أشرف عليه سيلفان بارنت S. Barnet وآخرون ــ كما يذكر رايد ــ أن معظم كتاب القصة القصيرة فى القرن التاسع عشر والقرن العشرين قد قاموا بالتركيز على شخصية واحدة فى حادثة واحدة ، وبدلا من أن يتتبعوا ارتقاء هذه الشخصية وتطورها ، قاموا بكشفها فى لحظة خاصة ، وكما لاحظ ثيودور ستراود T. Straud فى مقال له بعنوان « منحى نقدى للقصة القصيرة » A Critical essay to a short story ، فان هذه اللحظة كانت وبشكل متكرر هى اللحظة التى تمر خلالها الشخصية بتغير حاسم فى اتجاهها نحو الأشياء أو الأشخاص أو فى فهمها لها ولهم · واتساق أو تناغم التصميم هو الخصيصة البنائية الثالثة التى تقودنا فى الواقع الى دراسة الملامح والعناصر البنائية المختلفة التى ينهض عليها أو يتكون منها الشكل القصصى من شخصية وحبكة وحدث وزمن ·· الخ غير أن كثيرا من النقاد يربطون تناغم التصميم Symmetry of Design بأحكام الحبكة ، ليس فقط لأن « ادجار آلان بو » الذى صاغ هذا المصطلح قد عنى به تساوق تصميم الحبكة ، ولكن أيضا لأن الحبكة هى أظهر عناصر البناء القصصى تدليلا على تناغم التصميم ، لأنها تعنى فى الواقع أسلوب ترتيب الأحداث وفقا للنسق الذى يبرز أو يميع موقفا معينا ، وبالتالى يبلور أقصوصة بعينها ، وترتيب أحداث حبكة ما لا يتطلب أن يتفق هذا الترتيب مع الترتيب الواقعى أو التسلسل الزمنى لها وانما يخضع لمنطق الأقصوصة الداخلى أو بالأحرى لتناغم تصميمها الخاص (٣٤) ·

فى وطننا العربى ارتبط ظهور الموجة الجديدة فى الأدب بشكل عام وفى القصة القصيرة بشكل خاص بحركة المتغيرات الجديدة التى أصابت مختلف البنى والهياكل ، ولم يكن الاتجاه نحو التجريب مجرد رغبة فى الانحياز ضد التقاليد الأدبية القديمة فقط ، بل كان توقا الى التعبير عن شكل التحولات الجديدة ومحاولة استيعابها فنيا ، لذلك كانت انجازات جيل الستينات بمثابة ثورة حقيقية فى مجال التعبير الأدبى ، فعلى يديهم بزغت الأنوار لحساسية جديدة ، كانت جذورها ممتدة منذ بدء ظهــور « المدرسة الحديثة » فى القص سنة ١٩٢٥ على أيدى « محمود طاهر لاشين ومحمود خيرى وسعيد والأخوين عبيد وغيرهم » وكانت المقترحات الجديدة التى قدمها أبناء هذا الجيل بمثابة تجســيد فنى للأفكار الجديدة التى أصبحت متغلغلة فى نسيج الواقع الاجتماعى ، فتنوعت الأساليب المختلفة للتعبير عن طبيعة هذه الأفكار (٣٥) .

لقد ساهم المبدعون العرب فى الارتقاء بفن القصة القصيرة فى الوطن العربى كى تصل من خلالهم ، وبمن جاءوا بعدهم ، الى تلك الربوة العالية التى تحتلها القصة القصيرة ما بين الأنواع الأدبية الابداعية فى الوطن العربى .

يبدو لنا ، ونحن فى خاتمة هذا الكتاب ، أن التصــور الذى قدمه سلفاتور مادى S. Maddi حول الدافعية الابداعية ، صحيح بدرجة كبيرة فى حالة القصة القصيرة العربية ، فقد أكد « مادى » أهمية حاجتين انســانيتين ، أطلق على الأولى منهما اســم « الحــاجة الى الكفــاءة » Need for Competence وأطلق على الثانية اسم « الحاجة الى الجدة » Need for novelty ، ويقصــد بالحــاجة الى الكفاءة أن المبدع تستثار دافعيته فى اتجاه أشياء تتيح له ممارسة واستخدام قدراته وامكاناته فى أفعال تجعله يرى نفسه يقوم بنشــاطات خاصة ذات قيمة بالنسبة له وبالنسبة للآخرين أيضا ، ولا يعنى هذا أن يقوم هذا المبدع بما يصفه له الآخرون ، بل ربما كان الأمر عكس ذلك ، أن ما يريده المرء هنا هو بعض الأدلة على أنه يقوم بأشياء تتسم بالامتياز والتفوق ، ان هذا الدافع هو الذى يقود نحو المثابرة فى التطوير والتعبير عن مواهب الفرد وقدراته ، وهذه المثابرة تشكل جانبا من أهم جوانب النشاط الابداعى ، انها التى تدفع نحو التعديل والتنقيح والتحسين للعمل حتى يصل ــ هذا العمل ــ الى أكمل صورة يراها المبدع له ، انها تعنى تجويد الموجود .

أما « الحاجة الى الجدة » فهى ما تجعل الفرد الذى يمتلكها يرى فى غير المألوف والنادر وغير المتشابه وغير المتوقع اشباعات خاصة . وليست

الجدة هنا وسيلة لتحقيق المفيد والنافع بقدر ما هى استجابة انفعالية مصحوبة بالدهشة • انها هى التى تتناقض مع السأم الذى اعتبره «اللورد بايرون»أشد درجات العذاب الانسانى،انها تعنى ايجاد غير الموجود• ان الشخصية المبدعة هى شخصية تمر بخبرات الحاجة الى الكفاءة والحاجة الى الجدة بشكل مكثف وعميق أكثر من أى نوع آخر من الدوافع ـ كما يذكر مادى ـ وفى حالة ما اذا كانت الحاجة الى الكفاءة هى السائدة ، والحاجة الى الجدة هى الأضعف ، فان الشخص قد يكون متوجها نحو الحرفية أكثر من توجهه نحو الابتكار ، أما اذا كانت الحاجة الى الجدة هى السائدة ، والحاجة الى الكفاءة هى الأضعف فان الاتجاه النقيض قد يسود (فيتوجه المبدع نحو الابتكار أكثر من اهتمامه بالنواحى الحرفية أو التقنية ، أما اذا ساد الدافعان لدى المبدع بشكل كبير ومتوازن فانهما يمتزجان معا لاحداث مركب فريد من الحرفية والابتكار (٣٦) •

فى رأينا كما قلنا أن ابداع القصة القصيرة فى وطننا العربى قد مر بفترات سادت فيها الحاجة الى الجدة على الحاجة الى الكفاءة أحيانا فظهرت ابداعات عديدة لمبدعين عديدين متأثرة بتشيكوف وموباسان وادجار آلان بو فى البداية (خلال الأربعينات والخمسينات من هذا القرن مثلا) ثم بعد ذلك ابداعات شديدة التأثر بهمنجواى وناتالى ساروت وجيمس جويس وآلان روب جرييه وميشيل بوتور وغيرهم من خلال ستينات وسبعينات هذا القرن ، ثم بعد ذلك وخلال الثمانينات ظهر التأثير الواضح لماركيز وبورخيس وميشيما وكاوباتا ، أى التأثير الواضح لأدب أمريكا اللاتينية وأدب اليابان بشكل خاص ، خلال ذلك كان بعض الأدباء يحاولون نحت طريقهم الخاص من خلال العود ةالى جذور القصة فى التراث العربى ، من خلال استلهام روح ألف ليلة وليلة أو بعض الكتب التاريخية والصوفية ، بحثا عن المتخيل والغائب فى النص العربى الحاضر ، الذى كان فى حالات كثيرة انعكاسا أو صورة مكررة لنص غربى بارز ، هنا كانت الحاجة للتجديد فى معناها العام هى السائدة ، كراهية للمألوف والمتكرر والممل ورغبة فى التحرر من أسر القوالب والأنماط الجامدة فى التفكير والسلوك والكتابة والحياة • لكن لكل تجديد حدوده كما نعرف، ومن ثم كانت الخطوة الطبيعية لاستنفاذ الكتاب العرب لامكانيات التجديد التى بدا الكتاب الغربيون وكانهم استنفذوها تقريبا فى شكل القصة القصيرة والرواية ، كانت الخطوة الطبيعية التالية هى أن تسود لدى كتابنا (*) الحجة الى الكفاءة ، هذه الحاجة الحرفية كان لها جانبها الايجابى كما كانت لها جوانبها السلبية ، جانبها الايجابى يتمثل فى ذلك

السعى الغلاب الذى سيطر على كتابنا للتمكن من لغة القص وحرفية القصة القصيرة ، أما الجوانب السلبية فتمثلت فى انغلاق عديد من الكتاب على طريقة واحدة فى الكتابة يكررونها ويجترونها ولا يستطيعون منها فكاكا ، فوقعوا فى أسر النمطية والقوالب المغلقة التى هى ضد الابداع .

ان أشد ما نحتاجه الآن ونحن فى هذه المرحلة من تاريخنا المعاصر أن نقوم بالخطوة التالية ، الخطوة التى تدفعنا بقوة نحو المستقبل ، هذه الخطـوة لن تتم الا بذلك المركب الضرورى ما بين التمكن والتجـديد ، ما بين الحرفية والابتكار ، ما بين التقنية وحركة العقـل المبدع الحـرة لاكتشاف كل ما هو مجهول ، هذا ما نحتاجه بشكل ملح تماما الآن فى كل مظاهر حياتنا العربية المعاصرة ، والكتابة الابداعية ـ متضـمنة القصة القصيرة دون شك ـ هى أحد المظاهر الأساسية لهذه الحياة .

(★) يشعر المؤلف بالحرج فى أن يذكر بعض الأسماء وينسى بعضها الآخر ، كما تنقصه بعض الأسماء من بعض البلاد العربية ، لذلك آثر ألا يذكر الأسماء التى يعرفها خوفا من اتهامه بالتحيز لاتجاه معين فى الكتاب أو لقطر عربى معين دون غيره .

المراجع

[illegible]

مراجع الفصل الأول

(١) Stein, N. I. *Stimulating Creativity*, Vol. 1, New York Academic Press, p. 13.

(٢) English, H. B. & English, A. C. A *Comprehension dictionary of Psychological and Psychoanalytical Terms*, New York : Lingman, 1958.

(٣) Zigler, L. Metatheoretical issues in developmental Psychology, In : M. Marx (ed.) Thearies in contemporary Psychology New York : Macmillan 1963, p. 340.

(٤) Ibid, p. 344.

(٥) جنورة (مصرى عبد الحميد) **الأسس النفسية للابداع الفنى فى الرواية** ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩ ، ص ٦١ .

(٦) Silverman, R. E. Psychology, New Jersy : Prentice-Hall Inc., 1978, p. 276.

(٧) Ibid.

(٨) Guilford, J. P. Trait of creativity, In : P. E. Vernon, (ed.) Creativity, Harmondsworth : Penguin Books, 1973.

(٩) Guilford, J. P. Intellectual resourcess and their Values as seen by scientists, In : C. W. Taylor & F. Barson (eds.) Scientific creativity, its recognition and development, New Yirk : John Wiley, Inc., 1963, p. 107.

(١٠) شلوفسكى (فيكتور) **بناء القصة القصيرة والرواية** ، فى كتاب : **نظرية المنهج الشكلى . نصوص الشكلانيين الروس** (ترجمة ابراهيم الخطيب) بيروت ، ١٩٨٢ ، ص ١٢٢ .

(١١) Northrop. Frye et. al., The harper Handbook to Literature, New York : Harper & Publishers, 1985, p. 442.

(١٢) Ibid. p. 58.

(١٣) Ibid, p. 430-433.

(١٤) Ibid, p. 249.

(١٥) أبو أحمد (حامد) **مقدمة رواية : من قتل موليرو ؟** (تاليف ماريو فارجاس يوسا) (ترجمة وتقديم د. حامد أبو أحمد) القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨ ، ص ٥ — ٦ .

(١٦) Maugham, S. Points of View, London : Heinman, 1958, p. 147

(١٧) Feilbleman, J. K. A behavioral theory of Art, British Jiurnal of Aesthetics, 1963, 1, 3-14.

(١٨) سويف (مصطفى) الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٠ ، ص ٢٥ .

(١٩) جارودى (روجيه) واقعية بلا ضفاف (ترجمة حليم طوسون) القاهرة : دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، ١٩٦٨ ، ص ٢٢٨ .

(٢٠) Barron, F. Creativity and Personal Freedom, New York : Van Nortrand Company, 1969, p. 238.

(٢١) Miller, H. Reflection on Writing, In B. Ghiselin, (ed.) The Creative Process, New York : The New American Library, 1952, p. 178.

(٢٢) Evans, P. I. Literature and Science, London : Geotge Allen, 1954, p. 98.

(٢٣) Maugham, Op. Cit., p. 155.

(٢٤) Cowley, M. (ed.) Writers at work, London : Mercusy Books, 1962, p. 256.

(٢٥) Abraham, M. H. A glossary of Literary Terms, New York Holt. Rinehart and winston, 1971, p. 158.

(٢٦) Jones, V. Crealive Writing, London : Teach Yourself Books, 1975, p. 62.

(٢٧) Encyclopedia Americana, Vol. 24 New York : American Corporation, 1962, p. 746.

(٢٨) Encyclopedia Britanica, Vol. 20, Chicago, Millian Benton Publisher, 1965, p. 581.

(٢٩) Encyclopedia Americana, p. 746.

(٣٠) Buchan,, J. Modern Short Stories, London : Thomas Nelson and Sons, 1930, p. 14.

(٣١) يرميلوف (فلاديمير) أ.ب تشيكوف (ترجمة عبد القادر القط وفؤاد كامل) القاهرة الهيئة المصرية للتاليف والترجمة ، بدون تاريخ ، ص ٥١ .

(٣٢) جويو (جاى مارى) مسائل فلسفة الفن المعاصرة (ترجمة سامى الدروبى) ، بيروت : دار اليقظة العربية للتاليف والنشر ، بدون تاريخ ، ص ١٤ .

(٣٣) ابو عوف (عبد الرحمن) البحث عن طريق جديد للقصة القصيرة المصرية . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر ، ١٩٧١ ، ص ٤ .

(٣٤) جارودى ، المرجع السابق ، ص ٢٢٧ .

(٣٥) Newton, E. Art as Communication, British Journal of Aesthetics, 1961, 2, p. 71.

مراجع الفصل الثانى

(١) Reber, A. The Penguin Dictionary of Psychology, Harmond - worth : Penguin Books, 1987, pp. 577-578.

(٢) Thomson R. The Psychology of thinking, London : English, Language Book Society, 1971, p. 93.

(٣) English, H. B. & English, A. C. A comprehensine Dictionary of Psychologica and Psychoanalytical terms, New York : Long-man, 1958, p. 344.

(٤) Chaplin, J. P. A dictionary for Psychology, New York Dell Publishing Co., Inc., 1975, p. 410.

(٥) Reber, Op.i cil., p. 165.

(٦) Wright, D. S. Introducing Psychology, Harmondsworth Jenguin Books, 1978, p. 426.

(٧) Mckeller, P. experience and behaviour, Harmondsworth Penguin Books, 1971.

(٨) Stein, M. I. Stimulating Creativity, Vol. I, New York : Academic Press 1974, p. 13.

(٩) Barron, F. Creative Person and Creative Process, New York : Holt, Rinhart Winston, 1969, p. 8.

(١٠) Whilefield, R. R. Creativity in Industry, Harmondsworlh Penguin Books, 1975, p. 8.

(١١) Bolton, N. The Psychology of Thinking, London : Methven & o., Ltd., 1976, p. 18.

(١٢) Hayes, J. R. Cognitive Psychology, Illinois : The Dor ey Press, 1978, p. 240.

(١٣) Gollan, S. E. : Psychological Study of Creativity, Psycol- Bulletin, 1963, 69, 549-563.

(١٤) Torrance, E. P., Rewarding Creative Behavior, Experiements in Classroom Creativity, New Jersey : Prentice Hall, Inc., 1965, pp. 5-7.

(١٥) Ibid, p. 8. ...

(١٦) Ibid, pp. 27-28.

(١٧) Paincare, H. Mathematical Creation. In B. Chiselin : The Creative Process, New York : The New Amer. Libr. 1952.

(١٨) Wallas, G. The Art of Thought, In : P. E. Vernon : Creati- vity : Penguin, p. 91.

(١٩) Ibid, p. 94.

(٢٠) Ray, W. S. The experimenti Psychology of original thinking New New York : Macmillan, 1969, p. 170.

(٢١) Crutchfield, R. The Creative Process, Conference on the creative person, Berkeley ; Univ. of Berkeley 1961 Ch. 6.

(٢٢) Hayes, Op. Cit., p. 230.

(٢٣) Guilford, J. P. Creativity, Amer Psychologist, 1950, 5, 444-454.

(٢٤) Bollon, Op. Cit. ,p. 185.

(٢٥) Richardson, A. Mental imagery, London : Routiedge & Kegan Paul, 1969, pp. 125-126.

(٢٦) Hayes, Op. Cit., p. 226.

(٢٧) Ray, Op. Cit., p. 178.

(٢٨) Hayes, Op. Cit., p. 238.

(٢٩) Guilford, 1950.

(٣٠) Lytton, H. Creativity and Education, London : Routledge and Kegan Paul, 1971, p. 11.

(٣١) Crutchfield, Op. Cit., p.

(٣٢) Vinacke, The Psychology of Thinking, New York : McGraw-Hill, 1952, p. 248.

(٣٣) تايسون (مويا)الابتكار في : **آفاق جديدة في علم النفس** ، تأليف : ب فوس ، ترجمة فؤاد أبو حطب ، القاهرة : عالم الكتب ، ١٩٧٢ ، ص ١٥٧ .

(٣٤) Cruchfield, Op. Cit.,

(٣٥) لالو (شارل) **مبادىء علم الجمال** (ترجمة مصطفى ماهر) القاهرة : دار احياء الكتب العربية ، ١٩٥٩ ، ص ٧٦ .

(٣٦) Walla , Op. Cit., p. 94.

(٣٧) Reber, Op. Cit., p. 148.

(٣٨) Ibid, pp. 488-489.

(٣٩) Ibid, p. 799..

(٤٠) Ibid, p. 640.

(٤١) Beber, P., p. 742.

(٤٢) Ibid, p. 573.

(٤٣) Ibih., P. 673.

(٤٤) Ibih., p. 131.

(٤٥) Waelder, H. Psychoanalitic Avenues to Art, In : Hogg (ed.) Psychology and Visual Arts, Harmondsworth : Penguin Books, 1969.

(٤٦) Freud, S. Creative Writers and Daydreaming, In P.E. Vernon (ed.) Creativity, Harmondsworth : Penguin Books, 1973. pp. 126-136

(٤٧) Freud, S. Leonardo (Translated by A. Tyson) Harmond fothrth Penguin Books, 1963.

(٤٨) Freud, S. Dostoevsky and Parracide In. M, Kallich at. al., (eds.) : Oedipus, Myth and Drama, Newd York : The Odyssey Press, 1968, pp. 367-368.

(٤٩) Farisha, B. Relationship Between Creativity and Mental Imagery : A Ruestion of cognitive Style ? In : A. Sheikh, (ed.) Imageny, Current theory Research, and application, New York : John Wiley & Sons, 1983, pp. 313-315.

(٥٠) Freud, S. Dostoevsky and Paracide, In : The Standard edition of complete Works of Sigmund Frued, London : The Hogarth Press, 1981, Vol. XXI, pp. 175-199.

(٥١) Freud, S. letter from Freud to Theodor Reik, In : Theol Standard edition of Complete Works of Sigmund Freud, Ibid, pp. 195-196.

(٥٢) Freud, S. Leonardo, Translated by Alan Tyson, Harmond Worth : Penguin Books, 1963.

(٥٣) Frager, P. & Fadiman, J. Personality and Personal Growth New York : Harper è Raw, 1984, p. 56.

(٥٤) Cooper, J. C. An illusrtated Encyclopedia of Traditional symbols, London : Thames and Hadson, 1978, p. 103.

(٥٥) English, H. B. & English, A. C. Op. Cit., 303.

(٥٦) Samuel . M. & Samuels, N. Seeing with mind's eye, Techniques and uses of visualization, New York : Random House, 1982, p. 30.

(٥٧) Jung, C. G. Psychology and Literature, In : B. Ghiselin (ed.) The Creative Process, New York : The New Amer. Libr. 1952, pp. 208-223.

(٥٨) Jung, Ibid.

(٥٩) سويف (مصطفى) **الأسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة** ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٠ ، ص ٢٠ ، ص ٢٠١ .

(٦٠) يونج (كارل جوستاف) (وتلاميذه) **الانسان ورموزه** ، ترجمة سمير علي ، بغداد : منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، سلسلة الكتب المترجمة ، ١٩٨٤ ، مواضع متفرقة .

(٦١) Campell, J. Mythological themes in creative literature and Art, In : J. Campell (ed.) Myths, Dreams and Religion, New York · Dutton, 1970, pp. 138-140.

(٦٢)

(٦٣) Ibid, p. 359-360.
Jung, C. G. Word and image, (ed.) By : A. Jaffe, Princeton Univ. Univ. Pre s, 1979, p. 151.

(٦٤) يونج (ك · ح)علم النفس التحليلي (ترجمة وتقديم نهاد خياطه) اللاذقية دار الحوار ، ١٩٨٥ ، ص ٢١٢ ·

(٦٥) Jung, 1979, pp. 216.

(٦٦) ريد (هربرت) الفن اليوم (ترجمة محمد فتحي وجرجس عبده) القاهرة : دار المعارف : ١٩٨١ ، ص ٩٤ ·

(٦٧) R.ad, H. The meaning of Art, Harmondsworth : Benguin Books, 1963, 71-74.

(٦٨) Eagleton, T. Literary theory, An Introduction, Oxford : Basil Blacwkell, 1963, pp. 157-158.

(٦٩) Feder, L. Madness in Lilerature, New Jersey : Princeton Univ. Press 1980, p. 254.

(٧٠) Ibid, pp. 255-256.

(٧١) Ibid, p. 256.

(٧٢) Jung, C. G. The integration of the personality (Translated by : S. Dell) London : Routledge & Kegan Paut, 1963, pp. 7-8.

(٧٣) Ibid., p. 42.

(٧٤) Bachelard, G. The Poetics of Reverie (translated by D. Russell). Boston : Paecen Pre s, 1960.

(٧٥) Encyclopedia Americana, New York : American Corporation, 1962.

(٧٦) هاوزر (أرنولد) فلسفة تاريخ الفن (ترجمة رمزى عبده جرجس) القاهرة : الهيئة العامة للكتب والأجهزة العلمية ، ١٩٦٨ ، ص ١٠١ ·

(٧٧) الغريب (رمزية) التعليم ، دراسة نفسية ، تفسيرية توجيهية ، القاهرة مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧٨ ·

(٧٨) Arnheim, R. Gestalt and Art, In : J. Hogg (ed.) Psychology and Visual Arts, Pinguin Books, 1969, p. 257.

(٧٩) Kaffka, K. Principles of Gestalt Psychology, New York Harcourt Brace, 1935.

(٨٠) Hogg, Op. Cit., pp. 78-81.

(٨١) Arnheim, Op. Cit., p. 258.

(٨٢) Reber, Op. Cit., p. 301.

(٨٣) Ibid, p. 359-360

(٨٤) Ibid., p. 377.

(٨٥) Ibid, p. 79.

(٨٦) Ibid, p. 564.

(٨٧) Arnheim, R. Towards A Psychology of Art, A Collected essays, Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1966, p. 31.

(٨٨) Arnheim, P. Perceptual abstraction and Art, In Arnheim, ibid, p. 32.

(٨٩) Ibid, p. 33.

(٩٠) Vurpilot, E. The Visual world of the child, London : George Allen & Unwin Ltd, 1976, pp. 124-125.

(٩١) Arnheim, R. Art and Vi uat Perception, Berkeley : Univ. of California Press, 1954, p. 136.

(٩٢) Smith, P. & Franklin, M. SymbolicFounctioning in child hood, New Jersey : lawrenceErlbaum Association Publishers, 1979, p. 81.

(٩٣) Brunes, J. S. Representation and Cognitive development In : M. Roberts & J. Tamburrini (ed.) Child Development 0-5, Edinburgh ; Holmes McDaugal Ltd, 1981.

(٩٤) Wolheim, R. Representation : The Philosophical Contribution to Psychology, In : G. Butterworth (ed.) The child representation of the world, New York : Plenum Press, 1979, pp. 181-187.

(٩٥) Butterworth, Ibid, pp. vii, ix.

(٩٦) Arnheim, R. 1966, p. 33.

(٩٧) Ibid....

(٩٨) Arnheim, R. Abstract Language and Metaphore, In : R. Arnheim, 1966, pp. 266-282.

(٩٩) Ibid.

(١٠٠) Ibid, p. 266.

(١٠١) Ibid, p. 267.

(١٠٢) Ibid, p. 268-270.

(١٠٣) Harris, D. Children's Drawing als mea-ures of Intelligence and Maturity, New York : Harcourt Brace, 1963, pp. 181-182.

(١٠٤) سويف (مصطفى) ، المرجع السابق ، ص ٢٨٦ – ٢٨٨ .

(١٠٥) Arnheim, 1966, p. 269.

(١٠٦) Ibid, p. 275.

(١٠٧) Ibid, p. 276.

(١٠٨) Marks, L. E. Synesthesia and the Arts, In W.R. Grozier & A. Chapman, Cognitive Processes in the perception of Art. Amsterdam; North Holan, 1984, pp. 427-448.

(١٠٩) Arnold, 1966, p. 279.

(١١٠) Ibid, p. 281.

(١١١) Arnheim, R. On Inspiration, In : R. Arnjeim, 1966, pp. 285-291.

(١١٢) Ibid, p. 287.

(١١٣) Reber, Op. Cit., pp. 696-697.

(١١٤) Arnheim, ibid, Inspiration, 1966, p. 288.

(١١٥) Ibid, pp. 288-289.

(١١٦) Arnheim, R. Picasso' Guernica, the gensis of a painting, London : Faber & Faber, 1962, pp. 6-7.

(١١٧) Reber, Op. Cit., p. 339.

(١١٨) Arnheim, Op. Inspiration, 1966, p. 289.

(١١٩) Arnheim, R. Contemplation and Creativity, In : R. Arnheim. pp. 292-301.

(١٢٠) Ibid, pp. 295-296.

(١٢١) Ibid, p. 297.

(١٢٢) Ibid.

(١٢٣) Ibid, p. 299.

(١٢٤) Arnheim, R. Art and Visual Perception, 1954- pp. 135-137.

(١٢٥) Arnheim, Contemplation and Creativity, pp. 300-301.

(١٢٦) Arnheim, R. The Gestalt of theory of expression, In : R. Arnheim, 1966, pp. 51-73.

(١٢٧) Ibid, p. 52.

(١٢٨) Ibid, p. 57.

(١٢٩) Ibid., p. 58.

(١٣٠) Ibid.

(١٣١) Arnheim, R. Visual thinkins Perkeley : University of Cab-formia Press, 1969.

(١٣٢) Cofer, C. N. & Appley, M. Motivations, Theory and Re earch New Delhi : Wilely Eastern limited, 1964, pp. 658-659.

(١٣٣) Frager & Fadiman, Op. Cit., p. 367.

(١٣٤) Ibid, p. 378.

(١٣٥) Reber, Op. Cit., p. 474 ... ...

(١٣٦) Fjelle, L. A. & Ziegler, D. J. Personality theories, Basic assumptions, Research, and applications London : 1981, pp. 368-374.

(١٣٧) Ibid, pp. 272-274.

(١٣٨) Frager & Fadiman, Op. Cit., pp. 378-379.

(١٣٩) Cofer & Appley, Op. Cit., jj. 668-670.

(١٤٠) Cofer & Alppley, pp. 658-659.

(١٤١) Frager & Fadiman, Op. Cit., pp. 382-384.

(١٤٢) Maslow, A. H. Motivation and Personality, New York : Harper & Row, Inc. 1987, pp. 158-168.

(١٤٣) Ibid, p. 160.

(١٤٤) Rogers, C. Towards a theory of creativity, In : P.E. Vernon, (ed.) Creativity, Harmond worth : Penguin Books, 1973, p. 143.

(١٤٥) Maslow, Op. Cit. p. 160.

(١٤٦) Ibid. pp. 161-162.

(١٤٧) Ibid, p. 165.

(١٤٨) Ibid, pp. 164-165.

(١٤٩) Ibid, p. 166.

(١٥٠) Ibid.

(١٥١) H. Jelle è Ziegler, Op. Cit., p. 394.

(١٥٢) Cropley, A. J. S-R. Psychology and Colgnitive Psychology, In : P.E. Vernon, Op. Cit., p. 119.

(١٥٣) Cropley, Ibid, p. 120.

(١٥٤) Bolton, Op. Cit., p. 120.

(١٥٥) Barron, J. Personality and Intelligence, In : R. J. Stenberg (ed.) Handbook of Human Intelligence, Cambridge Camb. Univ. Press, 1982, p. 320.

(١٥٦) Reber, Op. Cit., P.

(١٥٧) Musen, P. H. et al., Child Development and Personality, New York : Harper & Raw, 1984, p. 251.

(١٥٨) Forisha, B. Op. Cit., p. 320.

(١٥٩) Samuel, W. Personality, Searching for the sources of Human Behavior, London : McGraw-Hill, 1981, pp. 29-31.

(١٦٠) Reber, Op. Cit., pp. 612-613.

(١٦١) Samuel, Op. Cit., pp. 31-34.

(١٦٢) Ibid, p. 397.

(١٦٣) Ibid, p. 401.

(١٦٤) Ibid, p. 402.

مراجع الفصل الثالث

(١) Bolton, N. The Psychology of thinking, London : Mettwen & Co. Ltd. 1976, p. 183.

(٢) سويف (مصطفى) الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٠ ، ص ٢٠٥ .

(٣) Wright, D.S. et. al., Introducing Psychology, An experimental approach, Harmondsworth : Penguin Books, 1978, p. 490.

(٤) Eysenck, H. J. Criterion-analysis, an application of the Hypothetico-deductive Method lo factor analysis, Psychol. Rev. 1950, 57, 1, 58-63.

(٥) Wright, Op. Cit., pp. 490-491.

(٦) Coan, R. W. Facts, Factors and astifact', the question for Psychological meaning, Psychol, Rev., 1964. 71, 123-140.

(٧) Ibid.

(٨) Guilford, J. P. Creative abilities in the arts, Psychol. Rev., 1957, 64, 110-118.

(٩) Cronbach, L. J. & Mechl, P.E. Construct Validity in Psychological tesling, Psychol Bull, 1955, 52, 281-303.

(١٠) Fruchter, B. Introduction to factor analysis, New York Van Nostrand, 1954, p. 4.

(١١) Guilford, J. P. Traits of creativity, In : Creativity, ed. By · P. E. Vernon, London : Penguin Book', 1973, p. 169.

(١٢) Coan, op. cit.

(١٣) Guilford, 1973, p. 172.

(١٤) Chaplin, J. P. a dictionary for Psychology, New York : Dell Publishing Co., 1975, p. 209.

(١٥) Walman, B. B. (ed.) Dictionary of Behavioral Science, New York ; Macmillan, 1975.

(١٦) Garmonsway, G. N. & Simpson, J. The Penguin English Dictionary, Harmondsworth : penguin Books, 1976, p. 648.

(١٧) Drever, J. a dictionary of Psychology, Harmondsworth : Penguin Books, 1978, p. 104.

(١٨) Guilford, J. P. Intelleclual resources and their values as seen by scienti ts, In : C. W. Taylor & F. Barron ; (eds.) Scientific creativity, its recognition and development, New York : Wiley, 1963, p. 105.

(١٩) Guilfords, J. P. Factorial angle to Psychology, Psychol. Rev. 1971, 68, 1-20.

(٢٠) Thomson, R. The Psychology of thinking, London : English Language Book Sociely, 1971, p. 93.

(٢١) English, H. B. & English, A. C. A Comprehensive dictionary of Psychological and Psychoanalytical terms, New York : Longman, 1958, p 344.

(٢٢) Chaplin, Op. Cit., p. 410.

(٢٣) Hans, P. (ed.) Encyclopedic world dictionary, Birut ; Linbrairie du Lilan, 1974, p. 1249.

(٢٤) Walman, Op. Cit., p. 290.

(٢٥) Maltzman, I. Motivation and direction of thinking, Pshychol. Rev. 1962, 4, 457-467.

(٢٦) Mc Guigan, F. Cognitive Psychophysiology, New Jersey : Prentice Hall, Inc., 1976, pp. 63-79.

(٢٧) Guilford, 1963, p. 104.

(٢٨) Kerlinger, F. Foundations of Behavioral Research, New York Holt, Rinhart & Winston, Inc., 1964, p. 32.

(٢٩) Rayce, J. R. Factors as theoretical constructs, Presented at the third annual meeting of society of Multivariate experimental Psychology, Chicago : 1962.

(٣٠) Macorquolile, K. & Mechl, P.E. on a distinction between Hypothetical constructs and intervening variable, Psychol. Rev. 1948, 55, 95-107.

(٣١) Marx, M. Intervening Variables and Hypothetical constructs, Psychol, Rev. 1961, 58, 235-247.

(٣٢) Kretch, D. Dynamic systems, Psychological fields and Hypothetical constructs, Psychol, Rev., 1950, 57, 282-290.

(٣٣) Marx, Op. Cit.

(٣٤) Eysenck, H. J. Psychology of politics, London : Routledge & Kegan Paul, 1968, ch. 1.

(٣٥) McGuigan, op. cit., p. 46.

(٣٦) Royce, op. cit.

(٣٧) Bridgman, P. W. Some general principles of operational analysis, Psychol. Rev. 1945, 52, 5, 246.240.

(٣٨) Anastasi, A. Psychological testing, New York : MacMillan 1967, p. 362.

(٣٩) Ferguson, G. Statistical analysis in Psychology and education, New York : McGraw-Hill, 1959, p. 404.

(٤٠) Richie, A. D. Scientific Method, London : Kegan Paul, 1923, p. 45.

(٤١) Ibid, p. 49.

(٤٢) Guilford, J. P. Some Mi concepts of factors, Psychol. Bull, 1972, 77, 392-396.

(٤٣) Eysenck, H. J. The Logical Basis of factor analysis. Amer. Psychologist, 1953, 8, 105-114.

(٤٤) Guilford, Op. Cil.

(٤٥) Coan, Op. Ctt., when not to factor analyze, Psychol, Bull. 1952, 49, 26-37.

(٤٦) تايسون (مويا) الابتكار · في : فوسى (ب · م) آفاق جديدة في علم النفس (ترجمة فؤاد أبو حطب) ، عالم الكتب ، المجلد الأول ، ١٩٧٢ ، ص ٢٠٤ ·

(٤٧) جارودى (روجيه) واقعية بلا ضفاف (ترجمة حليم طوسون) القاهرة دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، ١٩٦٨ ، ص ١٩٧ ·

(٤٨) Miller, H. Reflection on writing, In : B. Ghiselin, (ed.) The (ed.) The Creative Process, New York : The New American library, 1952, p. 185.

(٤٩) Zervas, G. Conversation with Picasso, In : B. Chi elin (ed.) The creative process. pp. 55-60.

(٥٠) Wertheimer, M. Productive thinking, New York : Harper & Brothers publishers, 1959, P. 236.

(٥١) Silverman, R. E. Psychology, New York : Prenticet-Hall, Inc., 1978, p. 304.

(٥٢) جارودى ، المرجع السابق ، ص ٢٠٢ ·

(٥٣) من حوار معه ، قامت به سلوى العنانى ونشرته ضمن كتابها : موعد ولقاء القاهرة : دار المعارف سلسلة « اقرأ » ، ١٩٨٢ ، ص ١٤١ ـ ١٤٢ ·

(٥٤) McKeller, P. originality in human thinking, British Journal of seslhetics, 1963, 2, 129-147.

(٥٥) Whitfield, R. R. Creativity in industry. London : Penguin Book , 1975, p. 20.

(٥٦) سويف ، المرجع السابق ، ص ٤٦ ·

(٥٧) Cowley, M. (ed.) Writers at work, London : Mercury Books, 1962.

(٥٨) Maugham, S. Paints of view, London : Heinman, 1958.

(٥٩) سويف ، المرجع السابق ، ص ١٦٣ ٠

(٦٠) سويف ، المرجع السابق ، ص ٢٦ ٠

(٦١) ميندوزا (بلينيو) **احاديث من غابريل غارسيا ، ماركيز** ، (ترجمة : ابراهيم وطفى) دمشق : طلاسي للدراسات والترجمة والنشر ، ١٩٨٦ ، ص ٦٨ ٠

(٦٢) حقى (يحيى) **أنشودة البساطة** ، القاهرة : دار الكتاب الجديد ، بدون تاريخ ص ٩٣ ـ ٦٤ ٠

(٦٣) يوستوفسكى (ك) **الوردة الذهبية فى صياغة الأدب** ٠ دمشق : دار النشر الوطنية ، بدون تاريخ ، ص ١٦٠ ٠

(٦٤) McKeller, op. cit., p. 134.

(٦٥) **برميلوف** (فلاديمير) أ٠ ب٠ تشيكوف (ترجمة : عبد القادر القط وفؤاد كامل) القاهرة : الهيئة المصرية للتاليف والترجمة ، بدون تاريخ ، ص ١٤٥ ٠

(٦٦) حقى ، المرجع السابق ، ص ٩٥ ٠

(٦٧) Mcghie, A. Pathology of Attention, Harmondsworth : Penguin Books, 1969.

(٦٨) Bolton, op. cit., pp. 190-196.

(٦٩) Newton, E. art as communication. British Journal of Aeslhetics, 1961, 2, 71-85.

(٧٠) James, H. Refection on the spails of Paynton. In : B. Ghiselin, the Creative process, 147-156.

(٧١) ميندوزا ، المرجع السابق ، ص ٥٦ ـ ٥٧ ٠

(٢٧) يوستوفسكى ، المرجع السابق ، مواضع متفرقة ٠

(٧٣) Samuel M. & Samuels, N. Seeing with the mind's eye. New York : Random House, 1975, pp. 254-256.

(٧٤) Stein, M. I. Stimulating Creativity Vol. I., New York : 1974. p. 20.

(٧٥) Cowley, Op. Cit., p. 263.

(٧٦) Ghiselin, op. cit., p. 26.

(٧٧) هكسلى (الدوس) **هكسلى يتحدث عن فنة الروائى** ، مجلة « حوار » **البيروتية** ، ١٩٦٤ ، ٢ ، ٨٢ ـ ٩٣ ٠

(٧٨) Silverman, Op. Cil., p. 272.

(٧٩) سويف ، المرجع السابق ، ص ٢٥٣ ٠

(٨٠) Spender, S. The making of a poem. In : B Khiselin, the Creative process, p. 115.

(٨١) بروست (مارسيل) **بحث عن الزمن المفقود** ، فى : **الرؤيا الابداعية** (ترجمة سعد حليم) القاهرة : مكتبة نهضة مصر ، سلسلة الألف كتاب (رقم ٨٥٥) ، ١٩٦٦ ، هامش للمترجم) .

(٨٢) Stein, M. I. Creativity in free Societies, Craduate Comments, 1961, Vol. V, No. 1.

(٨٣) فرج (صفوت) **القدرات الابداعية والمرض العقلى ، دراسة للأداء الابداعى لدى الفصاميين** ، رسالة ماجستير مقدمة الى كلية الآداب جامعة القاهرة ، ١٩٧١ (نشرت بعد ذلك بعنوان الابداع والمرض العقلى) .

(٨٤) McGuigan, op. cit., p. 60.

(٨٥) سويف المرجع السابق ، ص ٣٥٤ .

(٨٦) Gardener, J. D. The Individual and Today's World, New York : A Macfordden, Bortell, 1966, p. 44.

(٨٧) Spènder, Op. Cit., p. 113.

(٨٨) جوركى (مكسيم) **ا٠ ب٠ تشبكوف** (ترجمة : احمد القصير) القاهرة مؤسسة سجل العرب ، ١٩٦٦ .

(٨٩) Whltfield, op. cit., p. 9.

(٩٠) فرج ، المرجع السابق ، ص ١٢٣ .

(٩١) Samuels & Samuels, op. cit., p. 255.

(٩٢) Thomson, op. cit., p. 19.

(٩٣) Crutchfield, R. The Creative process, conference on the Creative person, Berkeley : Univ. of Calif. Inslitute of per onality assessment and Research, 1961, Ch. 6.

(٩٤) ضياء الشرقاوى : **رسالة الى محمد الراوى** ، نشرت فى مجلة « القصة » المصرية ، ضمن مجموعة رسائل لضياء الشرقاوى نشرها وعلق عليها محمد الراوى ، ١٩٧٨ ، العدد ١٨ ، ص ١٠٩

(٩٥) Confield, D. How flint and fire started and grew. In : B. Ghiselin, The Creative Process, P. 172.

(٩٦) Whitfield, Op. cit., p. 10.

(٩٧) Samuels & Samuels, op. cit., P. 256.

(٩٨) Ibid.

(٩٩) ميندوزا ، المرجع السابق ، ص ٧٣ .

(١٠٠) Stein, op. cit., 1974, p. 22.

(١٠١) Basson, F. Creativeperson and Creative Process, New York : Hold, Rinhart, Company, 1968.

(١٠٢) Coledidge S. T. Prefatory note to Kubla-Khan, In : B. Ghi- pp. 84-85.

(١٠٣) بورانيلى (فنسنت) ادجار آلان بو ، **القصص والشاعر** ، القاهرة : دار النشر للجامعات المصرية ، بدون تاريخ ، ص ٧١ .

(١٠٤) Ghiselin, op. cit., p. 16.

(١٠٥) جيد (أندريه) بول فاليرى ، في : **الرؤيا الابداعية** ، مرجع سـابق ، ص ٦٩ ـ ٧٠ .

(١٠٦) ميندوزا ، المرجع السابق ، ص ٧٢ .

(١٠٧) بوستوفسكى ، المرجع السابق ، ص ٥٨ .

(١٠٨) Ghiselin, op. cit., p. 27.

(١٠٩) ميندوزا ، المرجع السابق ، ص ٦١ .

(١١٠) صدقى (نجاتى) **تشيكوف** ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٧ ، ص ١٣ .

(١١١) Knawlson, T. S. Originalily, Philadelphia, Lippincott, 1918.

(١١٢) Miller, H. op. cit., pp. 178-185.

(١١٣) ميندوزا ، المرجع السابق ، ص ٦٨ .

(١١٤) Session, The composer and his message, In : B. Ghiselin, op. cit,. p. 49.

(١١٥) أوكونور (فرانك) **الصوت المنفرد ، مقالات فى القصة القصيرة** (ترجمة : محمود الربيعى) القاهرة : دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، ١٩٦٩ ، ص ١٨٣ .

(١١٦) ميندوزا ، المرجع السابق ، ص ٦١ ـ ٦٢ .

(١١٧) الشارونى (يوسف) **القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا** ، **القاهرة** ، دار الهلال ١٩٧٧ .

(١١٨) Jones, V. Creative Writing, London : Teach Yourself Books, 1975, p. 61

(١١٩) Berlyne, D. E. Conflict arousal and Curiosity, New York : Mc Graw-Hill, 1960, p. 233.

(١٢٠) Ghiselin, op. cit., p. 25.

(١٢١) برتليمى (جان) **بحث فى علم الجمال** (ترجمة : انـور عبد العزيز) ، القاهرة : دار نهضة مصر ، ١٩٧٠ ، ص ٢٤٦ .

(١٢٢) McGuigan, op. cit., p. 63.

(١٢٣) Hebb. D. O. Drive and the C.N.S. (Conceptual Nervous system) In : R. J. Harper, et al., (eds.) The cognitive processes, New Jersy : Prentice-Hall Inc., 1964, pp. 19-31.

(١٢٤) Malmo, R. B. Activation: a neurophysiological approach, In : R. J. Harper, et al., Ibid, pp. 32-52.

(١٢٥) Fareley, F. H. Arousal and cognitions : Cognitive Preference arousal and the stimulating — motive, perseptual and motor skills, 1976, 43, 103-108.

(١٢٦) Koffka, K. Principle of Gestalt Psychology,, New York : Harcourt Brace, 1935, p. 648.

(١٢٧) Stein, op. cit., 1961, p. 13.

(١٢٨) Kafka, op. cit., pp. 654-664.

(١٢٩) ميندوزا ، المرجع السابق ، ص ٦٣ – ٦٤ .

(١٣٠) Mackinnon, D. W. Creativity, a multifaced phenomenon, In : J. D. Raslansky (ed.). Creativity London : Northholdand, publishing company, 1970, p. 21.

(١٣١) سويف ، المرجع السابق ، ص ٢٩٣ .

مراجع الفصل الرابع

(١) Reber, A. The Penguin Diclionary of Psychology, Harmondsworth : Penguin Books, 1987, pp. 343-344.

(٢) Harawitz, J. I. Image Formation and Cognition, New York: Azpleton-Centurey, 1978, p. 3.

(٣) Sutherland, M. B Everyday imagining and education, London Rautledge & Kegan Paul, 1971, p. 76.

(٤) Reber, Op. Cit., p. 345.

(٥) Shone, R. Creative Visualization, Northamptonshire. Thorsons Publishers, 1984, pp. 4-8.

(٦) Nasr, J. Developmental Psychology, A Psychological Approach, New Jer ey : Prentice-Hall, Inc., 1970, p. 380.

(٧) Paivio, A. Psychological Processes in the comprehension of Metaphor, In : A. Ortony (ed.) Metaphar and laught, Cambridge : Cambridge Univ. Press, 1979, p. 157.

(٨) Marks, L. E. Synthesia and Arts In : W. Grozier & A. Chapman, (eds.) Cognitive Processes in the Perception of Art, New York : North. Holand, 1984.

(٩) Nash, Op. Cit., p. 381.

(١٠) Piaget, J. & Inhelder, B. The Child's conception of Space In : H. Gruber & J. Vonech (ed). The essential of Piaget, In interpretative reference and Guide, Cadbridge : Cambridge Univ. Press 1979, pp. 501-2.

(١١) Arnheim, R. Visual thinking, Berkeley : Univ. of California Press, 1969.

(١٢) Mayer, R. thinking, Problem Solving, Cognition, New York : Freeman and Company, 1983, pp. 273-277.

(١٣) Richardsm, A. Mental Imagery, London, London : Routledge & Kegan Paul, 1969.

(١٤) Paivio, A. Imagery and Language In : S. J. Segal (ed.) Imagery Current Cognitive approaches, New York : Academic Press. 1971.

(١٥) Horowitz, Op. Cit.

(١٦) Piaget, J. & Inhelder, B., Op. Cit.

(١٧) Reber, Op. Cit., p. 32.

(١٨) Torrance, E. P. Guiding Creative Talent, New Delhi : Prentice Hall of Inlia, 1969, pp. 85-90.

(١٩) Nash, Op. Cit., p. 381.

(٢٠) Sutherland, Op. Cit., p. 76.

(٢١) Sutherland, Ibid, pp. 81-91.

(٢٢) Richardson, Op. Cit., pp. 2-3.

(٢٣) Richardson, 1969.

(٢٤) Marks, Op. Cit.

(٢٥) Horawilz, Op. Cit., pp. 6-28.

(٢٦) Paivio, Op. Cit., 1971.

(٢٧) Begg, I. Imagery and Language, In : A. A. Sheikh, (ed.) Imagery, Current Theory, Re earch and Application, New York: John Witley & Sons, 1983, pp. 291.-296.

(٢٨) Lindaver, M. S. Imagery and the Arts. In : A. A. Sheikh (ed.), Ibid, pp. 244-245.

(٢٩) Samuels, M. & Samuels, N. Seeing with the mind's eye, the history, Uses, and technique of Visualization, New York : A Random House, 1982, p. 240.

(٣٠) Ibid, pp. 240-241.

(٣١) Gerard, R. W. The Biological Bases of imaginatiton, In : B. Ghiselin, The Creative Process, New York : The New American Library, 1952, p. 237.

(٣٢) Samuels & Samuel, Op. Cit., p. 245.

(٣٣) Einstein, A. *A Letter to Jacques Hadamard,* In : B. Ghiselin

(٣٤) Mozart, W. *A Letter, In B. Ghiselin* (ed.) Op. Cit., p. 45.

(٣٥) Lawrence, D.H. Making Pictures, In : Ghiselin, Op. Cit., p. 72.

(٣٦) Moore, H. Notes on Sculpture, In:B. Ghiselin, Op. Cit., p. 74. (ed.) Op. Cil., p. 43 .

(٣٧) Coleridge, S. Prefatory notes to Kubla-Khan, In : B. Ghiselin, Op. Cit., p. 85.

(٣٨) Lindaver, Op. Cit., pp. 469-470.

(٢٩) Lindaver, Ibid, pp. 485-587.

(٤٤) Forisha, B. Relationship Between Creativity and Mental imagery : A Question of Cognitive Style ?. In : A. A. Sheikh, Op. Cit., pp 311-313.

(٤١) رولان بارت ، **النقد والحقيقة** ، نقلا عن : سمير الحاج شاهين ، مقدمة ترجمته لاناشيد مالدورور للوتريامون ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٢ ، ص ٢٤ .

(٤٢) Thomson, R. The Psychology of Thinking : London, Engli h Language Books Society, 1971, pp. 196-200.

مراجع الفصل الخامس

(١) فيشر (أرنست) ، **ضرورة الفن** (ترجمة : أسعد حليم) ، القاهرة : الهيئة المصرية للتأليف والنشر ، ١٩٧١ ، ص ٩٤ .

(٢) سويف (مصطفى) ، **الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة** ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٠ .

(٣) حنورة (مصرى عبد الحميد) ، **الأسس النفسية للابداع الفنى فى الرواية** ، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩ .

(٤) حنورة (مصرى عبد الحميد) ، **الأسس النفسية للابداع الفنى فى المسرحية** ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٠ .

(٥) Shapiro, R. J. *The criterion problem*, In : P. E. Vernon, (ed.) Crealivity, Harmondsworth ; Penguin Books, 1973, 257-269.

(٦) Barron, F. Creative Vision and expression in writing and Painting, conference on the creative person, Berkeley : Univ. of California, Institute of personality assessment and Research, 1961, ch. 2.

(٧) Barron, F. Creativity and personal freedom, New York : Holt, Rinhart and Winston, Inc., 1969, p. 238.

(٨) Shapiro, op. cit., p. 258.

(٩) بلوك (هاسكل) ، سالنجر (هيرمان) . **الرؤيا الابداعية** وترجمة أسعد حليم ، القاهرة : مكتبة نهضة مصر ، سلسلة الألف كتاب (رقم ٨٥٥) ، ١٩٦٦ ، ص ١٦٠ .

(١٠) Shapiro, op. cit., p. 261.

(١١) Barron, op. cit., 1961.

(١٢) ميندوزا (بلينيو) **احاديث مع غابريل غارثيا ماركيز** ، (ترجمة : ابراهيم وطفى) (دمشق : طلاسى للدراسات والترجمة والنشر) ، ١٩٨٦ .

(١٣) Best, J. W. Research in educalion, New Delhi, Prentic-Hall of India, 1977, p. 157.

(١٤) Openheim, A. N. Questionnaire design and attitude measurement, London : Heinman, 1970.

(١٥) Maccoby, E. E. & Maccoby, N. The interview a tool of Social cience, In : Handbook of Social Psychology, In : G. Lindzey : (ed.) Handbook of Social Psychology, Cambridge : Addison Wesley Publishing Company, Inc., 1954, 449-487.

(١٦) Oppenheim, ibid, p. 38.

(١٧) Oppenheim, ibid, p. 38.

(١٨) Guilford, J. P. Fundamental statistics in Psychology and education, New York : MsGraw-Hill, 1956.

(١٩) هيئة بحث تعاطى الحشيش ، تعاطى الحشيش ، التقرير الأول (كتبه مصطفى سويف) ، القاهرة : منشورات المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية ، ١٩٦٠

(٢٠) حنورة ، مرجع سابق ، ١٩٧٩ .

(٢١) حنورة ، مرجع سابق ، ١٩٨٠ .

(٢٢) Ebel, R. L. Must all teslt be valid In : G. Bracht et al (eds.) Perspeclive in educational and Psychological measurement, New Jersey : Prentice Hall, Inc., 1972, pp. 83-84.

(٢٣) Cronbach, L. J. Validation of educational measures, In : G. Bracht et al., Ibid, p. 89.

(٢٤) Cronbach, L. J. & Meehl, P. E. Construct validity in Psychological testing Psychol. Ball, 1955- 52, 281-303.

(٢٥) Cronbach, op. cit., p. 100.

(٢٦) Ebel, op. cit., pp. 83-84.

(٢٧) Cronbach, op. cit., p. 101.

(٢٨) Kerlinger, F. Foundations of Behavioral Research, New York Holt, Rinhart & Winston, Inc., 1964, p. 449.

(٢٩) Guilford, Op. Cit., 1956, pp. 462-470.

(٣٠) Gronbach & Mechl, op. cit.

(٣١) هيئة بحث تعاطى الحشيش ، مرجع سابق ، ص ١٠٩ .

(٣٢) سويف ، المرجع السابق ، ص ٣٧٩ .

(٣٣) Oppenheim, op. cit., p. 32.

(٣٤) Keslinger, op. cit., p. 468.

(٣٥) Macçoby & Maccoby, op. cit., p. 451.

(٣٦) Kerlinger, op. cit., p. 469.

(٣٧) Maccoby & Maccoby, op. cit., pp. 452-454.

(٣٨) سويف ، المرجع السابق ، ص ٤٤٢ .

(٣٩) حنورة ، مرجع سابق ، ١٩٧٩ .

(٤٠) حنورة ، مرجع سابق ، ١٩٨٠ .

(٤١) سويف ، المرجع السابق ، ص ٤٥٦ ـ ٤٥٧ .

(٤٢) حنورة ، مرجع سابق ، ١٩٧٩ .

(٤٣) حنورة ، مرجع سابق ، ١٩٨٠ .

(٤٤) Best, op. cit., p. 129.

(٤٥) Mar den, G. Content analysis studies of therapeutic Interviews, 1954 to 1964, Psychol. Bull, 1956, 63, 298-321 .

(٤٦) Berelson, B. Content analysis, In : G. Findzey (ed.) op. cit.. p. 489.

(٤٧) Berelson, ibid, p. 488.

(٤٨) Ibid., p. 503.

(٤٩) Bolton, N. The Psychology of thiking London : Methuen & Co., Ltd, 1986, p. 181.

(٥٠) Burt, G. Critical notes, In : P. E. Vernon (ed.) Creativity, Harmondsworth, Penguin Books, 1373, pp. 203-216.

(٥١) Crutchfield, R. The Creative Process, conference on the Creative person, op. cit., ch. 6.

مراجع الفصل التاسع

(١) أوكونور (فرانك) ، **الصوت المنفرد** : مقالات فى القصة القصيرة (ترجمة محمود الربيعى) القاهرة : دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، ١٩٦٩ ، ص ٢١ .

(٢) فيشر (أرنست ، **ضرورة الفن** (ترجمة : اسعد حليم) القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ ، ص ١٦٤ .

(٣) بروست (مارسيل) ، **بحثا عن الزمن المفقود في : (الرؤيا الابداعية) تاليف :** بلوك « هاسكل » ، سالنجر « هيرمان » (ترجمة : أسعد حليم) القاهرة : مكتبة نهضة مصر ، سلسلة الألف كتاب (رقم ٨٥٥) ، ١٩٦ ، ص ٨٧ .

(٤) أدونيس (على احمد سعيد) **الثابت والمتحول** ، **المجلد الأول** ، بيروت : دار العودة ، ١٩٧٤ ، ص ٦٩ .

(٥) Mckeller, P. **Originality in human thinking**, British Journal of Aethetics.

(٦) Krapetchenko, M. **The creative Individuality and the development of Literature**, Moscow : Progress Publishers, 1977, p. 9.

(٧) Richardson, A. **Mental imagery**, London : Routledge & Kegan Paul, 1969, P. 123.

(٨) Krapetchenko, op. cit., pp. 8-9.

(٩) Corpender, S. The **making of a poem**, In: B. Ghisellin, (ed.) The Creative process, New York : The New American Library, 1952, pp. 114-115.

(١٠) سويف (مصطفى) **الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة** ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٠ .

(١١) حنورة (مصرى عبد الحميد) **الأسس النفسية للابداع الفنى فى الرواية** : القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩ .

(١٢) حنورة (مصرى عبد الحميد) **الأسس النفسية للابداع الفنى فى المسرحية** : القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٠ .

(١٣) سويف ، المرجع السابق ، ص ١٤٠ .

(١٤) فيشر ، المرجع السابق ، ص ٢٧٦ .

(١٥) بدر (عبد المحسن طه) **حول الأديب والواقع** ، **دراسة تطبيقية** ، القاهرة دار الفكر ، ١٩٧١ ، ص ٩ .

(١٦) Krapetchenko, op. cit., p. 45.

(١٧) Luckacs, G. Writer and Critic, London : Merlin Press Ltd, 1870. p. 10.

(١٨) السيد (عبد الحليم) السياق النفسى الاجتماعى للابداع ، رسالة دكتوراه قدمت الى كلية الآداب جامعة القاهرة ، ١٩٧٤ ، ص ٢٥٣ (نشرت بعد ذلك بعنوان) : الأسرة وابداع الأبناء ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٠ .

(١٩) أوكونور ، المرجع السابق .

(٢٠) Buchanm J. Modern Short stories, London : Thomas Nel on and Sons Ltd, 1930.

(٢١) Murray, L. A dictionary of Art & Artists, Harmondsworth : Penguin Books, 1981.

(٢٢) Ibid.

(٢٣) Ibid.

(٢٤) Arnheim, R. Towards a Psychology of Art : Collected Essays Berkeley : University of California Pres , 1966, p. 27.

(٢٥) Ibid, pp. 26.

(٢٦) Ibid, p. 31.

(٢٧) Ibid, p. 31.

(٢٨) Langer, S. Language and Thought, 1944. In : L. Bernard Taeard a Liberal education, New York : Wiley, 1972.

(٢٩) Ibid.

(٣٠) Ibid.

(٣١) حافظ (صبرى) ، خصائص الأقصوصة البنائية ومجالياتها ، فصول ، ١٩٨٢ ، المجلد الثانى ، العدد الرابع ، ص ٢٧ .

(٣٢) المرجع السابق ، نفس الصفحة .

(٣٣) Reid, I. The Short Story, London : Methuen, 1977.

(٣٤) حافظ ، المرجع السابق ، ص ٢٨ .

(٣٥) كشيك (محمد) علامات التحديث فى القصة المصرية القصيرة ١٩٢٥ ـ ١٩٨٠ بغداد : دار الشئون الثقافية العامة (سلسلة الموسوعة الصغيرة) ١٩٨٨ ، ص ٨٠ ـ ٨١ .

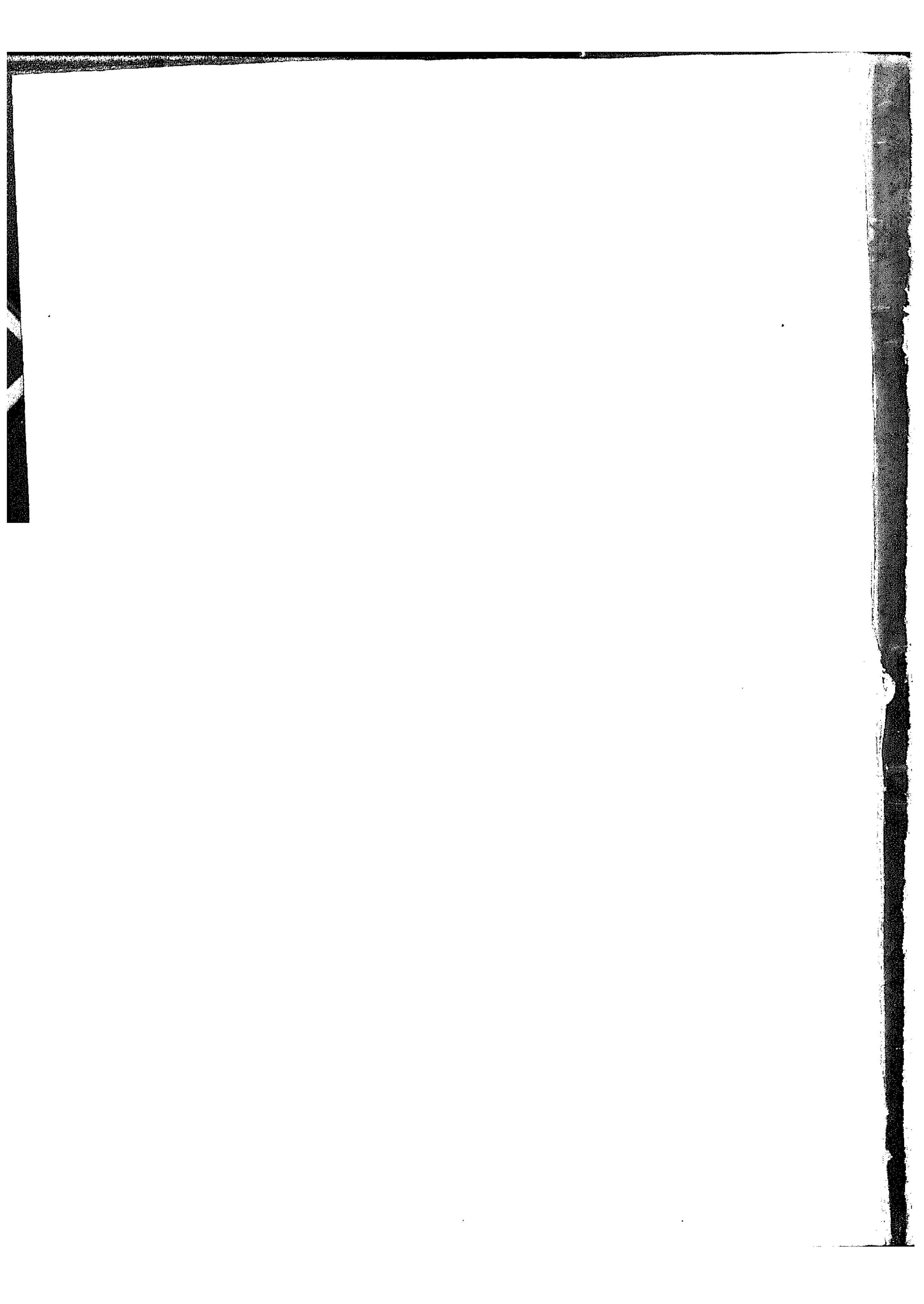
(٣٦) Maddi, S. Motivational aspects of creativity, Journal of of Personality, 1965, 3, 330-347.

الفهرس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٢/٥٢٨٣

ISBN 977 — 01 — 3088 — 5



يتناول هذا الكتاب موضوعا بالغ الاهمية سواء بالنسبة لعلماء النفس، او الادباء، او النقاد، او القراء عامة وهو موضوع الأسس النفسية للإبداع الادبى فى القصة القصيرة، وقد تناول المؤلف فى هذا الكتاب النظريات النفسية الأساسية التى تعاملت مع موضوع الإبداع، مثل نظرية التحليل النفسى ونظرية الجشطلت ونظرية تحقيق الذات كما عرض تصوره الخاص لعملية الإبداع فى ضوء مجموعة من المراحل المتتابعة والمتفاعلة فى نفس الوقت، وقام بجمع مجموعة من البيانات الهامة من مجموعة من كتّاب القصة من اعمار واتجاهات فنية مختلفة، واجرى حوارات تزخر بالمعلومات عن الإبداع فى القصة القصيرة مع عدد من المبدعين المصريين، ثم عرض وناقش فى النهاية بعض الأفكار الخاصة والهامة حول جوهر الإبداع فى الفن عامة وفى القصة القصيرة خاصة.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

٨٥٠ قرشــا